Saint Peter's University Library
Withdrawn

LEOPOLD ZAHN

RAFFAEL VON URBINO

1924

ALLGEMEINE VERLAGSANSTALT
MÜNCHEN

COPYRIGHT 1924 BY ALLGEMEINE VERLAGSANSTALT MÜNCHEN A.-G. / DAS WERK WURDE ENDE DES JAHRES 1923 BEI DER BUCHKUNST A.-G. IN BAD REICHENHALL GEDRUCKT / 400 EXEMPLARE WURDEN AUF VORZUGSPAPIER ABGEZOGEN, IN GANZ- UND HALBPERGAMENT GEBUNDEN UND VON 1—400 NUMERIERT

Meiner Frau

FORTUNATO GARZON

Wir wollen erzählen von dem Leben und Schaffen eines Malers, dessen Name der abendländischen Menschheit lange Inbegriff reiner, überirdischer Schönheit war. Im Tonfall eines Heiligenanrufes sprachen ihn die Romantiker aus, und die vielen, die heute vor die Sixtinische Madonna in Dresden hintreten, flüstern in einer Ehrfurcht, wie man sie nur selten Menschen und Menschenwerken bezeugt: Raffael.

„Raffael war nicht nur der größte unter den Malern, er war schön, er war gut, er war alles," beteuert Ingres, der in seinem Meister ein vom Himmel gestiegenes geistiges Wesen verehrte. In der Gestalt

eines Seraphs stellte man sich den äußeren Menschen vor: bleich und schlank, das engelhafte Antlitz von langen Locken umwallt. Er lebte nicht das Leben der Staubgeborenen und sein Schaffen war kein irdisches Tun. Malen war bei ihm gleichbedeutend mit Wunder verrichten.

Zu solch religiöser Hypostasierung können wir uns heute nicht mehr verstehen. Die Wissenschaft hat die frommen Legenden zerstört und den Boden der Wirklichkeit zurückgewonnen. Und doch: trotz aller desillusionierender Tatsachenforschung umgibt die Gestalt Raffaels noch immer gleichsam eine geheimnisvolle Aura, daß wir uns seinem Menschlichen nicht so nähern können, wie wir es bei Michelangelo, in dem wir doch den gewaltigeren Künstler erblicken, getan haben.

Woher kommt nun das Ferne, das Undurchdringliche, ja fast möchte man sagen, das Unmenschliche dieser Erscheinung? Wohl daher, daß Raffael, der Mensch und sein Werk, der Sphäre des Ueberindividuellen angehört, daß sein Persönliches vom All-

gemeinen aufgesogen wird, und daß er unter allen auserkoren war, einer Welt, der das antike Lächeln erloschen war, noch einmal durch sein irdisches Leben und Schaffen, das — ach so fremde — Sinnbild vollkommenen Glücks und bruchloser Schönheit zu erneuern.

Sieg ohne Kampf — dies war sein Leben. Wohlgestalt des Leibes, Harmonie der Seele, Reichtum und äußerer Glanz, Zuneigung der Freunde, Huld der Mächtigen dieser Erde, Bewunderung der Mitwelt, Ruhm der Unsterblichkeit — was immer an Glücksgaben das Schicksal zu vergeben hat: ihm wurde es zuteil ohne Abzug und ohne Vorbehalt.

Nicht der Zufall scheint Ort und Zeit seiner Geburt bestimmt zu haben, und selbst der Tod — ist ihm nicht angewiesen worden, hier sinnvoll und gnädig zu walten, nicht zu früh und nicht zu spät sein Opfer zu fordern, sondern im Augenblicke der Erfüllung?

Im Einklang mit diesem begnadeten Dasein steht das Werk: ohne Wehen wird es geboren und der

Genius der ewigen Schönheit krönt es mit dem Diadem der Vollendung. — — —

Schicksalsknabe du, ausersehen zu leben ohne zu leiden, zu schaffen ohne zu stöhnen!

DAS LEBEN RAFFAELS

„Im Herzen Italiens gleichsam, gegen das Adriatische Meer zu, ist, wie jeder weiß, die kleine Stadt Urbino gelegen," berichtet Graf Baldassare Castiglione am Beginne seines „Cortegiano". Günstig sei das Klima, fruchtbar der Boden. Der Herrscher des Landes, Federigo Montefeltro, verdiene als „Licht Italiens" gerühmt zu werden. Es fehle nicht an wahren und vollgültigen Zeugnissen für seine Klugheit, seine Menschlichkeit, seine Gerechtigkeit, seine Freigebigkeit, für seine hochgemute Seele und seine kriegerische Zucht. Der herzogliche Palast, an Größe einer ganzen Stadt gleich, sei der schönste in ganz Italien. Zahlreiche antike Statuen aus Marmor und Bronze, einzigartige Gemälde, Musikinstrumente aller Art und eine viele griechische, lateinische und hebräische Bücher umfassende Bibliothek berge das Innere.

Ein ehrsamer Bürger, der 1842 von seinem väterlichen Erbe, einem Hause in der Contrada del monte, Besitz ergriffen hatte, wo er im ersten Stockwerk

einen Kramladen betrieb, ein Goldschmied und Maler namens Giovanni Santi, hat gleichfalls in einer Reimchronik die Verdienste seines Herzogs um das Volk und vor allem um die Kunst seines Landes überschwänglich gefeiert. Ihm wurde am 28. März 1483 ein Sohn geboren, dessen Taten anders noch wie die des Herzogs den Ruhm Urbinos für alle Ewigkeiten festigen sollten. Sein Name war Raffael.

Die ersten Unterweisungen in der Malerei wird er von seinem Vater empfangen haben. Bescheiden war dessen Kunst, aber voll echt umbrischer Andacht, Stille und Innerlichkeit. Schon mit zwölf Jahren ist Raffael Waise. Timoteo della Vite, der Schüler des Bolognesen Francesco Francia, seit 1495 in Urbino ansässig, wird als sein mutmaßlich zweiter Lehrer genannt. Am 3. Juni 1499 war Raffael, wie aus einer notariellen Urkunde mit diesem Datum hervorgeht, noch in Urbino, aber am 14. Mai 1500 muß sein Onkel Bartolomeo ein Schriftstück bei dem Notar Matteo degli Oddi stellvertretend für seinen Neffen unterzeichnen: man nimmt an, daß Raffael in diesem Jahre seine

Vaterstadt verlassen hat, um in die Werkstätte des Pier della Pieve (Perugino) einzutreten.

Wenn auch die schriftlichen Quellen stumm blieben, die Werke des jungen Raffael allein würden vernehmlich genug von diesem Lehrer künden, der sich zu seinem Schüler verhielt wie der Johannes der Wüste zu dem im Jordanfluß Getauften. Niemals war ein Lehrer weiser vom Schicksal erwählt als Perugino, der große Andachtsmaler, der die lyrisch fromme Bergkunst Umbriens zum Gesammelt-Heroischen seiner im stillfeierlichen Rhythmus der Bogenhallen klingenden Heiligenbilder verklärt hat.

Vom Schüler steigt Raffael bald zum Gehilfen, zum Mitarbeiter auf, der seinerseits nicht ohne Einfluß auf die Schaffensweise des Meisters bleibt. In Città di Castello, bei der Ausmalung des Audienzsaales der Wechslerzunft steht er Perugino zur Seite: wenn auch sein Anteil an den Fresken nicht so groß sein mag, wie ein neuerer italienischer Forscher nachweisen will, so haben wir doch wahrscheinlich in der Allegorie der Tapferkeit, deren peruginesk elegisch versonnener

Blick schlecht zu der ehernen Panzerung paßt, eine Arbeit Raffaels vor uns. Urkundlich gesichert für Raffael erscheint heute ein anderes Werk der Città di Castello, ein Altarbild für die Kapelle von San Agostino, das am 10. Dezember 1500 Raffael und dem Maler Evangelista aus Piandimeleto in Auftrag gegeben wurde. Die Einzelstücke, in die das Werk am Ende des 18. Jahrhunderts zersägt wurde, verschwanden kurz nach dieser Operation aus dem Vatikan (wohin das Werk nach mannigfacher Irrfahrt gelangt war), um erst in unserer Zeit wieder zum Teil wenigstens an verschiedenen Orten aufgefunden zu werden. Mit Hilfe dieser Fragmente und unter Heranziehung eines Entwurfes in Lille gelang es O. Fischel, die ursprüngliche Komposition zu rekonstruieren. Auch dieses früheste beglaubigte Altarwerk Raffaels, die sogenannte „Krönung des Heiligen Nikolaus von Tolentino“ bezeugt Raffael „als treuesten Schüler Peruginos“. Von dem ältesten signierten Werke Raffaels, dem „Crucifixus“ der Sammlung Doktor Mond-London, behauptet Vasari: „Wenn es nicht mit dem Namen Raffaels versehen wäre, kein

Mensch würde es für ein Werk Raffaels halten, wohl aber für eines des Pietro Perugino“ und wie sehr dies zutrifft, erkennen wir, wenn wir den Crucifixus Peruginos in San Agostino in Siena zum Vergleich heranziehen. Im Geiste des Lehrers noch, aber doch schon über ihn hinauswachsend, entsteht dann das Hauptwerk der Peruginer Periode, der „Sposalizio“ (Brera), 1504, den man freilich nicht mehr, seitdem das Caëner Bild als eine Raffaels Vorbild variierende Nachahmung Spagnas oder Andrea d'Assisis gilt, mit einer gleichgegenständlichen Darstellung Peruginos zusammenhalten kann, wohl aber mit der kompositionell verwandten „Schlüsselübergabe“ Peruginos in der Sixtinischen Kapelle, um der Ueberlegenheit des Schülers über seinen Meister gewahr zu werden.

Wann kam Raffael nach Florenz? Wenn wir den Brief der Giovanna Felicia Feltria an den Gonfaloniere von Florenz Piero Soderini (vom 1. Oktober 1504) für echt nehmen (was heute wieder allgemein geschieht), so ergibt sich das Jahr 1504, zu welcher Zeit Michel-

angelo und Lionardo unter atemloser Spannung der kunstinteressierten Umwelt ihre Schlachtenkartons für den Palazzo Vecchio vorbereiteten. Raffael wäre nicht Raffael gewesen, wenn er das Neue, das hier in der Arnostadt auf ihn einstürmte, nicht im Sinne seines Wesens aufgenommen und assimiliert hätte. Die mystische Weichheit, die feminine Lieblichkeit Lionardos, die plastische Kühnheit der Gestalten Michelangelos, die monumentale Pathetik der Gewandfiguren Fra Bartolomeos — all das mußte seine Sensibilität erregen und neue Kräfte zu neuen Zielen in ihm erwecken. Wenn aber Vasari behauptet, „es wurde bald offenbar, daß Raffael zu Florenz gewesen war, denn da er soviel Sachen von Meistern ersten Ranges gesehen hatte, veränderte und verschönerte er seinen Stil so sehr, daß seine zweite Manier mit seiner ersten gar keinen Zusammenhang zu haben schien", so bringt er damit nicht zum Ausdruck, daß die neuen Einflüsse von Raffael vorerst in die Wege geleitet wurden, die ihm Perugino gewiesen hatte.

Sein erster florentinischer Aufenthalt war übrigens

— immer vorausgesetzt, daß es mit dem Datum Oktober 1504 seine Richtigkeit hat — nicht sehr lang, denn bereits 1505 finden wir ihn wieder in Perugia, wo neue Aufträge seiner warten: von der Familie Ansidei erhält er die Bestellung auf ein Madonnenbild (früher in der Kirche San Fiorenzo in Perugia, jetzt in der Londoner Nationalgalerie); für das Kloster von San Antonio übernimmt er ebenfalls eine Madonna mit Heiligen (jetzt Pierpont Morgan, New-York); am 29. Dezember 1505 schließt er mit dem Kloster von Monteluce einen Kontrakt über Lieferung einer „Krönung der Heiligen Jungfrau", und aus einer diesbezüglichen Notiz im Liber memorialis des Klosters entnehmen wir, daß Raffael bereits damals zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit gezählt wurde. „Allein sie (nämlich die Aebtissin des Klosters) ließ den besten Meister kommen, zu dem ihr von den meisten Bürgern geraten worden war, sowie auch von unseren verehrungswürdigen Vätern, welche seine Werke gesehen hatten: dieser nannte sich Meister Raffael von Urbino."

Während die Madonna der Familie Ansidei in Kom-

position und Typen noch ganz am perugineskeu Vorbild festhält, bezeugen die Apostelfiguren Petrus und Paulus auf dem Madonnenbild für San Antonio bereits den Einfluß der monumentalen Gewandfiguren Fra Bartolomeos, und auf diesen Künstler weisen auch die sitzenden Gestalten des San Severo-Freskos in Perugia (einer wahrscheinlich nachträglich hinzugefügten Inschrift zufolge ebenfalls 1505 entstanden) nachdrücklichst hin. Da aber einerseits auf beiden Werken Perugineskes und Frateskes unorganisch nebeneinander steht, andererseits der Durchbruch der fratesken Richtung erst Raffaels Werken der letzten florentinischen Jahre seine Signatur verleiht, neigt man zu der Annahme, Raffael habe die 1505 begonnenen Arbeiten zu einem späteren Zeitpunkte, etwa 1507—1508, zu Ende geführt. In der Anordnung des Freskos von San Severo dämmert übrigens bereits die künftige Herrlichkeit der Disputa-Vision auf.

Auch seine Vaterstadt Urbino hat Raffael wiedergesehen. Da er sich in einem Briefe an seinen Onkel Simone Ciarla in Urbino als des Herzogs „anticho ser-

vitore e famigliare“ bezeichnet, können wir auf eine engere Verbindung des Künstlers mit dem in Castigliones Buche verherrlichten Musenhof schließen. Die Forderung nach vollendeter Lebensform, die der Graf in seinem „Cortegiano“ erhebt, überträgt Raffael auf künstlerisches Gebiet. Aber nicht nur die abendlichen Unterhaltungen im „giardino pensile“, an denen Raffael vielleicht teilgenommen hat, sondern auch der herzogliche Palast, von dem Dalmatiner Luciano de Laurana um 1470 erbaut, das erste architektonische Werk der Hochrenaissance, klingt bedeutend nach in Raffaels späterem Schaffen.

Vasari läßt Raffael von der Manier des Perugino gleich zu der des Lionardo übergehen, womit er den wahren Sachverhalt richtig darstellt; der Anschluß Raffaels an Lionardo erscheint ja auch als das Natürliche und Selbstverständliche, so man bedenkt, in wie mannigfacher Hinsicht das künstlerische Wesen des Meisters der Mona Lisa und der Anna Selbdritt dem des Peruginoschülers entspricht. Michelangelo dagegen, seine brutalen Umgangsformen (die häßliche

Szene mit Lionardo, seine abfällige Bemerkung über Perugino), die terribilità seines Wesens und seiner Kunst, mußten den sanften Umbrer eher erschreckt und abgestoßen haben: aber von den wuchtigen und kühnen Werken des wilden Florentiners gingen Kraftströme aus, die auch Raffael erreichten. Während uns ein persönlicher Verkehr Raffaels mit Lionardo und mit Michelangelo nicht verbürgt ist, wissen wir, daß eine enge Gemeinschaft zwischen ihm und Fra Bartolomeo bestand: Raffael hätte großes Gefallen an dem Malermönch von San Marco gehabt „und sich angelegentlich bestrebt, seine Art des Kolorits sich anzueignen; und in Erwiderung dessen suchte er diesen guten Geistlichen in der Perspektive zu unterweisen, auf welche derselbe bis dahin seine Aufmerksamkeit nicht gerichtet hatte". So berichtet Vasari.

Madonnenbildnisse vor allem malt Raffael in seiner florentinischen Zeit. Seine Auftraggeber sind die reichen Bürger der Stadt; ihre Paläste versorgt er mit Gemälden für ihre häusliche Andacht. Und der privatbürgerliche Charakter ihres Bestimmungsortes haftet

auch diesen irdisch heiteren Madonnenbildnissen an: sie haben keine Repräsentationsaufgaben zu erfüllen und verzichten daher auf jede hieratische Haltung. In Reproduktionen über den ganzen Erdball verbreitet, finden sie auch heute noch gerne Eingang in die Schlafkammern des Bürgertums.

An den Madonnenbildnissen hat Wölfflin in unübertrefflicher Weise die formale Entwicklung des Urbinaten vom Peruginoschüler bis zum Meister der römischen Werke klargelegt. Immer reicher, immer bewegter gestaltet Raffael sein Thema. Von der einfachen schlichten Gruppe der Madonna del Granducca (Pitti) schreitet er vor bis zur vielfigurigen Pyramide der Münchener Madonna aus dem Haus Canigiani, und darüber hinaus bis zur Madonna del divin amore (Neapel, Museo nationale) und bis zum „malerischen Massenknäuelbild" der Heiligen Familie Franz I. (Louvre). Allenthalben begegnen wir in den Madonnen der Florentinerzeit den Einflüssen jener drei großen Ueberwinder des Quattrocento: auf der Madonna Terranuova (Berlin, Friedrichsmuseum) geht die Rampe

SAINT PETER'S COLLEGE LIBRARY
JERSEY CITY, NEW JERSEY 07306

zwischen den Figuren und der Landschaft auf ein Michelangelomotiv zurück, während die Geste der Maria von Lionardo herkommt. Die Pyramide, in die auf der Madonna im Grünen (Wien, ehem. Hofmuseum) die Mutter Gottes, das Christusknäblein und der kleine Johannes eingebaut sind, folgt der kompositionellen Lehre Lionardos in seinem Karton der Anna Selbdritt, einem Vorbilde, dem sich Raffael in seiner Heiligen Familie mit dem Lamm (Prado) noch enger angeschlossen hat. Der heilige Josef aber auf dem Madrider Gemälde verdankt seine Existenz dem dritten Anreger Raffaels, dem Fra Bartolomeo, in dessen Zeichen vollends die „Madonna unter dem Baldachin" (Pitti) steht. Von wieviel Quellen gleichzeitig aber ein Werk Raffaels gespeist werden kann, darüber gibt uns die Grablegung Christi (Rom, Galerie Borghese), gemalt im Auftrage von Atlante Baglione für die Kirche San Francesco in Perugia, datiert 1507, Aufschluß: ein antikes Bas-Relief, ein Kupferstich Mantegnas, ein Marmorwerk und ein Gemälde Michelangelos waren hier Raffael für die eine Komposition tributpflichtig.

Am 21. April 1508 schreibt Raffael aus Florenz an seinen Oheim Simone di Baptista Ciarla in Urbino folgenden Brief:

Wie ein Vater Verehrter! Ich habe einen Brief von Euch erhalten und daraus den Tod unseres Erl. Herrn Herzogs erfahren, dessen Seele Gott gnädig sein möge, wahrlich ich konnte den Brief nicht ohne Tränen lesen; aber genug davon, dem ist nicht abzuhelfen, man muß Geduld haben und sich in den Willen Gottes ergeben.

Ich habe gestern an den Oheim Priester geschrieben, er möchte mir ein Täfelchen schicken, welches als Deckel des Madonnenbildes der Präfektin diente, aber er hat es mir noch nicht geschickt. Ich ersuche Euch daher, es ihn wissen zu lassen, wenn jemand hierher reist, damit ich die Dame zufrieden stellen kann, denn Ihr wißt, daß man ihrer jetzt nötig haben wird. Noch bitte ich Euch, liebster Oheim! dem Priester und der Tante sagen zu wollen, daß, wenn Taddeo Taddei von Florenz, derselbe, von dem wir öfter zusammen gesprochen haben, dorthin kommt, sie ihm Ehre erweisen möchten, ohne irgend etwas zu sparen; auch wollet Ihr ihm aus Liebe zu mir alle Artigkeiten erweisen, indem ich ihm wahrlich so sehr verpflichtet bin, wie ich es nur irgend jemand auf der Welt sein kann.

Was die Tafel betrifft, so habe ich keinen Preis gemacht, und wenn es angeht, werde ich auch keinen machen, indem es besser für mich sein wird, daß dieselbe abgeschätzt werde, und habe ich Euch auch nichts von dem geschrieben, von dem ich weder damals bestimmte Nachricht geben konnte, noch jetzt geben kann. Indes nach dem, was mir der Besitzer der besagten Tafel gesagt hat, so meint er, er würde mir für etwa 300 Golddukaten für hier und nach Frankreich zu arbeiten geben. Wenn das Fest vorüber ist, schreibe ich Euch vielleicht, wie hoch sich die Tafel belauft, denn den Karton habe ich vollendet, und nach Ostern werde ich soweit sein.

Es würde mir sehr lieb sein, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief an den Gonfaloniere von Florenz von dem Präfekten zu erhalten, und ich habe auch schon vor einigen Tagen an den Oheim geschrieben, daß es mir sehr nützlich sein würde, wenn Sie mir einen solchen verschaffen könnten, in Rücksicht auf die Ausmalung eines gewissen Zimmers, welches Seine Herrlichkeit zu verdingen hat. Ich bitte Euch, ihn mir, wenn es möglich ist, zu schicken, und ich glaube, daß, wenn Ihr

denselben von dem Herrn Präfekten für mich verlangt, er ihn anfertigen wird, und empfehlt mich ihm tausendmal, als seinen alten Diener und Bekannten. Und nun nur noch meine Empfehlung an den Meister ..... und an allé anderen.

Euer Raphaello, Maler in Florenz.

Diesen Brief schrieb einer, der nicht an Ortswechsel dachte. Aber die Zeilen, die Raffael auf eine Zeichnung für Domenico Alfani in Perugia setzte, lassen sich sehr wohl deuten als die letzten Anordnungen eines Aufbrechenden. Sie trugen kein Datum (wahrscheinlich sind sie nicht lange nach dem Brief an den Oheim geschrieben) und lauten:

Florenz ..... 1508.

Ich bitte Euch, Menecho, schickt mir doch die Liebeslieder des Riciardo, die von jener Leidenschaft (tempesta) handeln, die ihn einst auf einer Reise befallen hat. Auch erinnert Cesarino daran, daß er mir jene Predigt schicke und macht ihm meine Empfehlung. Ferner ersuche ich Euch, Madonna Atalante zu bitten, daß sie mir das Geld schicke; seht zu, daß Ihr Gold bekommt. Dem Cesarino sagt noch, daß auch er die Sache nicht vergesse und sie auch seiner seits bitte.

Und wenn ich noch anderes für Euch tun kann, so gebt mir nur Nachricht davon.

Kurz darauf vermutet man Raffael in Rom am päpstlichen Hofe. Bramante, der Landsmann, soll sich für seine Berufung verwendet haben.

Julius II., „il pontifice terribile", regiert. „Non sine tacito gemitu", sieht Erasmus von Rotterdam den obersten Hirten der Christenheit in seinem heidnischen

Prunk. „Der Papst will Herr und Gebieter der Welt sein," schreibt der venezianische Gesandte Domenico Trevisano in seiner Relation von 1510. Die ganze Welt will sein caesarius animus neu gestalten: mit Schwert, Meißel und Pinsel. Bramante soll das Belvedere erbauen und den Petersdom, großartiger als jedes andere Bauwerk der Welt, neu errichten; Michelangelo muß auf des Rovere Befehl einsame Jahre übermenschlicher Anstrengung auf den Gerüsten der Sixtinischen Kapelle verleben, zähneknirschend den Pinsel handhabend, dabei den Kopf voll von Ideen für das gigantische Grabmal seines Zwingherrn. Nun soll noch Raffael die Wände des Vatikans mit neuen monumentalen Fresken bedecken. Denn dies ist es: das Kolossale, das äußerlich und innerlich Große will der Papst, will Rom, will die Zeit.

Im Juni 1509 beginnt Raffael mit seiner Arbeit in der Stanza della Segnatura, im August 1511 ist er mit ihr fertig. Decken und Wände hat sein Pinsel geschmückt: aber vor allem sind es die zwei Wandgemälde der „Disputa" und der „Schule von Athen", die diesen Raum zu

einer der geweihtesten Stätten abendländischer Kunst gemacht haben. Was Masaccio vor einem Jahrhundert in der Brancacci-Kapelle vorbereitet hat, hier wird's vollendet: die monumentale Historienmalerei, erfüllt von einem Geist, dem das Große der Idee und der Form zur Notwendigkeit geworden ist. Das Große, das zugleich das Schöne ist, das Gewaltige, das zugleich das Ruhige ist. Das Große hat auch der Andere auf seiner Decke gewollt und erreicht, aber seine Größe ist furchtbar und dröhnend wie Posaunenstoß des jüngsten Gerichtes.

Nach der Verherrlichung der Dreifaltigkeit malt Raffael den Parnaß. So folgt auf Christus und die Kirchenväter Apollo mit den Musen: Christentum und Heidentum, nicht schroff sich gegenübertretend, sondern versöhnt durch den Geist der Zeit. Die Apotheose dieses Bundes gestaltet Raffael in den Fresken der Stanza della Segnatura.

Raffael ist der Liebling des grimmigen Papstes geworden, der ihn zärtlich „il ragazzo" nennt. Noch eines Mächtigen Gunst erwirbt er sich, während er an den

Fresken der ersten Stanze arbeitet: die „des großen Kaufherrn der Christenheit", des Sienesers Agostino Chigi, der nicht nur einer der reichsten Männer seines Jahrhunderts war, sondern auch ein Kunstliebhaber des sichersten Urteils. Seine Villa an der Lungara (Farnesina) hatte Peruzzi erbaut; dieser, dann Sodoma und Sebastiano del Piombo, endlich Raffael, schmückten das Innere der Farnesina mit Fresken.

In der Loggia del Giardino malt Raffael 1511 seinen „Triumph der Galatea", das herrlichste aller modernen mythologischen Bilder, wie es Jakob Burckhardt nennt. Ein Hymnus ist es auf die Liebe und auf die Schönheit, wie sie die Antike verstand. Seit Ovid hatte keiner die Macht der Erotik so sinnlich, so wohllautend, so graziös besungen, und Imperia, die Geliebte Chigis, mag das Gemälde als Huldigung ihrer sieghaften Schönheit empfunden haben.

Sebastiano del Piombo, der Venezianer, der die Koloristik Giorgiones nach Rom verpflanzt hat, arbeitet in dem Suburbanum Chigis Schulter an Schulter mit Raffael. Beide sind Gebende und Nehmende zugleich,

und in welcher Hinsicht die Zusammenarbeit mit Sebastiano für Raffael von Wichtigkeit war, zeigt sich bald in den Fresken der Heliodorstanze (begonnen September 1511, beendet 1514), wo — besonders in der Befreiung Petri — koloristische Probleme venezianischer Herkunft von Raffael in Angriff genommen und gelöst werden. (Dasselbe gilt vom Papstbild Julius II. und von der Donna velata.) Einflüsse Michelangelos sind es, denen Raffael ungefähr gleichzeitig im Esaias der Kirche San Agostino und in den Sybillen von Santa Maria della Pace – fast möchte man sagen – erliegt. (Michelangelo hat 1542 in einem Brief an einen unbekannten Empfänger die Abhängigkeit Raffaels von ihm in verallgemeinernder Übertreibung verächtlich festgestellt: „was er von der Kunst verstand, das hatte er von mir".)

Die Fresken der Heliodorstanze sind voll von Anspielungen auf die Taten Julius II.; aber erst das zweite Wandbild, „die Messe von Bolsena", war beendet, als der Papst sein gebieterisches Auge für immer schloß (20. Februar 1513).

Mit dem Tode des Rovere-Papstes hat man kürzlich – und mit ausgezeichneten Gründen – das Hauptwerk Raffaels, nämlich die Sixtinische Madonna in Dresden, in Verbindung gebracht. (Hubert Grimme: Das Rätsel der Sixtinischen Madonna, Zeitschrift f. b. Kunst 1922, Heft 1/2.) Eine Notiz bei Vasari ist alles, was wir von der Entstehungsgeschichte des Bildes wissen: Raffael habe es für die schwarzen Mönche von San Sisto in Piacenza gemalt. Merkwürdig: Kardinäle und Prinzen mußten vergeblich auf die Erledigung ihrer Aufträge bei Raffael warten – aber den unbedeutenden Mönchen einer entlegenen Stadt hätte der Meister dies herrliche, ganz eigenhändig gemalte Werk geliefert? Nach Grimme nun wäre es aber ursprünglich garnicht für die Benediktiner von Piacenza bestimmt, sondern als Grabbild über den Sarg des Rovere-Papstes gedacht gewesen. Auf Julius II. deute hin: die Tiara, die Anspielungen auf das Rovere-Wappen (Eichenblätter mit Eichel) auf dem Brokatstoff des Heiligen Sixtus und auf der Tiara, endlich der Heilige Sixtus als Familienheiliger der Rovere.

Die sepulkrale Bestimmung gehe hervor: aus der Leiste unten, die man als Sargdeckel auffassen müsse, aus den Engeln, die sich auf den Sarg stützen (Todesgenien), aus der Heiligen Barbara (Patronin der Sterbestunde) und aus dem Vorhang, den man als Grabnischenvorhang zu deuten habe. Endlich zeige ein Entwurf Michelangelos für das Juliusgrabmal von 1513, überliefert in einer Skizze des Jacopo Sacchetti, im oberen Teile eine Madonna, die mit keiner anderen Figur der damaligen Kunst soviel Aehnlichkeit hätte, wie mit Raffaels Sixtinischer Madonna.

Eine ähnliche Funktion wie die Dresdener Madonna habe auch die „Madonna di Foligno“ (Vatikan) gehabt. Der Knabe mit der tabula ansata entspreche den beiden Genien der Sixtina. Der bisher als Stifter gedeutete angebliche Besteller des Bildes, Sigismondo de Conti (gest. Februar 1512) sei der Tote, für dessen Grabmal in der Kirche Aracoeli die Madonna als Epitaphbild bestimmt gewesen sei.

Demnach also wäre die Madonna di Foligno 1512 und die Sixtinische Madonna 1513 entstanden. Stili-

stisch und ideell stehen sich die zwei Werke sicherlich nahe. Eine weitere Folge ist, daß man auch für die Donna velata (Pitti) und für die Heilige Caecilie in Bologna (Pinakothek) eine frühere Entstehungszeit annehmen muß, da ja die Dresdener Madonna, die Heilige Caecilie und die Donna velata auf ein gemeinsames Modell zurückgehen.

So muß Raffael in dem kurzen Zeitraum von 1511 bis 1514 eine schier unfaßbare Aktivität entwickelt haben, eine Aktivität, die sich in der Folgezeit zwar noch steigert, aber dann nicht mehr nur rein malerischen Aufgaben gilt, sondern, wie wir gleich hören werden, sich auch auf andere Gebiete erstreckt, wobei freilich der eigentlichen künstlerischen Bestimmung Raffaels Abbruch geschieht.

Giovanni Medici, der Sohn des Magnifico, hat am 11. April 1513 als Papst Leo X. seinen prunkvollen Einzug in Rom gehalten. Auf einem Triumphbogen, durch den der Papst hindurchmußte, war folgende Inschrift in lateinischer Sprache zu lesen: „Unter Alexander hat Venus regiert, unter Julius Mars, nun

ist die göttliche Pallas zu uns herniedergestiegen.“ Wahrhaftig, jetzt erst sollte für die Künstler und Literaten Roms die aurea aetas beginnen. Das Kunst- und Luxusbedürfnis des Papstes wurde nur noch durch seine Freigebigkeit übertroffen, die selbst dem letzten Skribenten, so er lateinische Worte zu Versen zu fügen verstand, zugute kam. Raffael vollends wurde, man kann nicht anders sagen, zum Opfer der unerschöpflichen Gunstbezeugungen des Medicipapstes.

Auf Befehl Leos X. hatte Raffael die Arbeiten in den vatikanischen Sälen fortgesetzt und im Juni 1514 die Camera del Incendio begonnen. Von Bramante, der am 11. März 1514 gestorben war, als Nachfolger empfohlen, wurde er mit Breve vom 1. August 1514 zur Bauführung von St. Peter berufen. Raffael läßt ein Modell herstellen, das samt Kostenanschlägen vom Papste bewilligt wird. Zwei Jahre später ernennt ein päpstliches Breve Raffael zum Direktor der Römischen Altertumsausgrabungen.

Zwei Briefe Raffaels aus dem Jahre 1514 sind uns

erhalten. Der eine, an den Grafen Castiglione, kommt auf das Modell von St. Peter zu sprechen. Er lautet:

Herr Graf, ich habe verschiedenartige Zeichnungen nach den Ideen von Ew. Herrl. gemacht und genüge damit allen, wenn mir nicht alle schmeicheln. Meinem eigenen Urteil aber genüge ich nicht, weil ich fürchte, dem Eurigen nicht genug tun zu können. Ich schicke sie Euch; Ew. Herrl. möge eine davon auswählen, wenn ja eine von Euch würdig erachtet werden wird.

Unser Herr (der Papst) hat mir, indem er mir eine Ehre antat, eine große Last auf die Schultern geladen. Das ist die Sorge um den Bau von S. Peter. Ich hoffe wohl, ihr nicht zu unterliegen, und dies umso mehr, als das Modell, das ich davon gemacht habe, S. Heiligkeit gefällt und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Indessen, ich erhebe mich mit meinen Gedanken höher. Ich möchte die schönen Formen der alten Gebäude finden, aber ich weiß nicht, ob dies nicht ein Ikarusflug sein wird. Vitruv gibt mir darin zwar ein großes Licht, aber nicht soviel, daß es genügen könnte.

Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte der großen Dinge daran wahr wäre, die Ew. Herrl. mir schreibt. Ich erkenne aber in Euren Worten die Liebe, die Ihr für mich hegt. Uebrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrl. sich bei mir befände, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen. Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil, wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen. Und damit empfehle ich mich Ew. Herrl.

Der andere Brief, an Onkel Simone Ciarla in Urbino, ist im Gegensatze zu der stilistisch durchgefeilten Epistel an den Grafen, voll natürlicher und offenherziger Auslassungen:

Rom, 1. Juli 1514.

Innigst, wie ein Vater Geliebter! Ich habe einen mir sehr lieben Brief von Euch erhalten, worin Ihr mir zu verstehen gebt, daß Ihr nicht gegen mich erzürnt seid; daran würdet Ihr auch wahrlich unrecht tun, wenn Ihr bedenkt, wie lästig das Schreiben ist, wenn nicht ein wichtiger Grund dazu vorliegt; da dies nun jetzt der Fall ist, antworte ich Euch, um Euch vollständig zu sagen, was ich vermag, um Euch aufzuklären.

Was zuerst das Heiraten anbelangt, so erwidre ich Euch, daß ich sehr zufrieden bin und Gott täglich dafür danke, weder diejenige, die Ihr mir zuerst geben wolltet, noch irgend eine Andere genommen zu haben; und darin bin ich weiser als Ihr gewesen, die Ihr sie mir geben wolltet. Ich bin überzeugt, Ihr sehet jetzt auch ein, daß ich sonst nicht auf der Stelle wäre, wo ich jetzt bin, indem ich mich heutzutage im Besitz von 3000 Dukaten Gold befinde, und an Einnahme 50 Goldskudi habe, indem die Heiligkeit unseres Herren mir für die Leitung des Baues von St. Peter 300 Dukaten Gold ausgesetzt hat, die mir, solange ich lebe, nie ausbleiben werden; auch bin ich überzeugt, daß ich noch mehr erhalten werde und dann werde ich für alles, was ich arbeite, ganz nach meiner Forderung bezahlt, und ich habe ein neues Gemach für S. Heiligkeit zu malen begonnen, das sich auf 1200 Golddukaten belaufen wird, sodaß ich Euch, teuerster Oheim! Ehre mache und allen Verwandten und der Heimat. — Doch aber habe ich Euch immer noch mitten im Herzen, und wenn ich Euch nennen höre, glaube ich meinen Vater nennen zu hören, und Ihr dürft Euch nicht darüber beklagen, daß ich Euch nicht schreibe, da ich mich vielmehr über Euch zu beklagen hätte, denn Ihr habt den ganzen Tag die Feder in der Hand und laßt doch sechs Monate zwischen einem Brief und dem anderen vergehen, aber trotz allem werdet Ihr mich nicht veranlassen, Euch zu zürnen, wie Ihr ungerechterweise mit mir tut.

Doch ich bin ganz von unserem Gegenstande, vom Heiraten abgekommen, und um darauf zurückzukommen, erwidre ich Euch, daß Ihr wissen müßt, daß der Kardinal Santa Maria in Portico mir eine seiner Verwandten geben will, und ich mit des Oheims Priester und Eurer Erlaubnis ihm versprochen habe, zu tun, was S. hochw. Herrl. wolle; mein Wort aber kann ich nicht zurücknehmen, wir sind mehr als je dem Abschluß der Sache nahe, und bald werde ich Euch von allem Nachricht geben.

Geduldet Euch also, bis diese Sache sich gut auflöse und dann will ich, wenn daraus nichts wird, nach Eurem Willen tun.

Wenn übrigens Francesco Buffa Partien hat, so wisset nur, daß es mir an solchen auch nicht fehlt, denn ich finde hier in Rom ein schönes Kind, nach dem, was ich höre, von dem besten Rufe, sie sowohl, als die Ihrigen, die mir 3000 Goldskudi als Mitgift geben wollen; und ich wohne in einem Hause hier in Rom, welches hier über hundert Dukaten mehr als zweihundert dort gilt, davon könnt Ihr überzeugt sein.

Was meinen Aufenthalt in Rom anbetrifft, so kann ich nie wieder an einem anderen Ort wohnen, aus Liebe für den Bau von S. Pietro, bei dem ich die Stelle des Bramante einnehme.

Aber welcher Ort auf der Welt ist auch wohl würdiger als Rom? Welches Unternehmen edler als das von S. Peter? Denn dies ist der erste Tempel der Welt und der größte Bau, den man jemals gesehen hat, und der sich auf mehr als eine Million in Gold belaufen wird, denn Ihr müßt wissen, daß der Papst verordnet hat, 60000 Dukaten für diesen Bau auszugeben, und daß er an nichts anderes denkt.

Mir hat man zum Genossen einen äußerst erfahrenen Mönch gegeben, der über achtzig Jahre alt ist; der Papst sieht, daß er nicht mehr lange leben kann, und da hat sich seine Heiligkeit entschlossen, ihn mir zum Genossen zu geben, indem er ein sehr berühmter und weiser Mann ist, damit ich von ihm lernen könne, wenn er etwa ein schönes Geheimnis in der Architektur besitzt, und dadurch immer vollkommener in dieser Kunst werde; er heißt Fra Giocondo. Und tagtäglich läßt uns der Papst rufen, und unterhält sich ein Stück mit uns über diesen Bau.

Ich bitte Euch, Ihr wollet zum Herzog gehen und zur Herzogin, und ihnen dies erzählen, indem ich weiß, daß es ihnen lieb zu hören sein wird, daß einer ihrer Diener sich Ehre erwirbt, und empfehlt mich ihrer Herrl., wie ich mich Euch stets empfehle. Grüßt alle Freunde und Verwandten von mir und namentlich (Vetter) Ridolfo, der soviel innige Liebe zu mir hegt.

Raffael, der Prächtige, der Schöne, der Vielgeliebte, geht eines Tages, umringt von der Schar seiner Schüler, über die Piazza di San Pietro. So sieht ihn Michel-

angelo, der keinen Freund hat und auch keinen haben will, und höhnt ihn: „Con un corteo come un capitano," „E tu solo come il carnefice," gibt Raffael keck zurück...

Weiß Gott, Raffael hatte den Mund nicht zu voll genommen, als er dem Oheim über seine Erfolge, seine Einnahmen und sein Ansehen in Rom berichtete. Ging er im Vatikan nicht ein und aus, als ob er den Purpur trüge? Hat nicht der Kardinal Bernardo Davizi da Bibienna, päpstlicher Schatzmeister, ihm seine Nichte Maria Bibienna zur Frau geben wollen? (Das arme Mädchen starb kurz vor der Hochzeit.) Ist er nicht der Freund des berühmten Latinisten, des Kardinals Pietro Bembo, des ersten Gentleman der Welt, des Grafen Castiglione, des Krösus des Abendlandes, des Agostino Chigi, der mit hundert Schiffen die Meere befahren läßt und zwanzigtausend Angestellten gebietet! Entzückt er nicht überhaupt alle Welt durch sein angenehmes Aeußere und sein bestrickendes Wesen?

Es ist allerdings nicht leicht, allen schmeichelhaften Verpflichtungen, von denen er sich nur zu gerne einfangen läßt, zu genügen. Da ist ein Brief (aus dem

Jahre 1516, wie man heute vermutet) an den Bologneser Maler Francesco Francia, in dem Raffael über den Verlust seiner Freiheit klagt. Wir geben das Schreiben – es ist das fünfte und letzte, das sich von Raffael erhalten hat – hier vollständig wieder:

Rom, 5. September 15...

Mein lieber Messer Francesco!

Soeben erhalte ich Euer Bildnis, das mir von Bazzotto wohlerhalten und ohne irgend eine Beschädigung überbracht worden ist, und für welches ich Euch meinen besten Dank sage. Es ist ausnehmend schön und so lebendig, daß ich mitunter wirklich irregeführt werde, indem ich mich Euch selbst gegenüber zu befinden und Eure Worte zu hören glaube. Ich bitte Euch, Nachsicht mit mir zu haben und mir den Aufschub und die Verzögerung des meinigen zu verzeihen, welches ich wegen meiner wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhändig habe machen können, wie unsere Verabredung lautete. Wohl hätte ich es Euch von einem meiner Zöglinge gemacht und von mir übergangen schicken können, allein das ziemt sich nicht; oder vielmehr es würde sich ziemen, um zu zeigen, daß ich nicht das Eurige zu erreichen vermag. Aus besonderer Gunst habt Nachsicht mit mir, denn Ihr werdet auch anderweitig erprobt haben, was es sagen wolle, seiner Freiheit beraubt zu sein und seinem Herrn verpflichtet zu leben, die dann etc. etc.

Unterdes übersende ich Euch durch denselben (Bazzotto), der in sechs Tagen wieder zurückreist, eine andere Zeichnung, und zwar die von jenem Presepe (Anbetung des Kindes), obschon, wie Ihr aus der Arbeit sehen werdet, ziemlich verändert; Ihr waret einst so gut, es sehr zu loben, wie Ihr auch stets mit meinen anderen Sachen tut, sodaß ich mich darüber erröten fühle; wie ich denn auch jetzt über diese Kleinigkeit tue, deren Ihr Euch erfreuen werdet, mehr als eines Zeichens von meiner Ergebenheit und Liebe, als aus anderer Rücksicht. Wenn ich im Austausch dagegen Eure Zeichnung von der Historie der Judith erhalten werde, so werde ich sie zu den teuersten und kostbarsten Dingen tun.

Monsignore der Kanzler erwartet mit großer Sorge sein kleines Madonnenbild, und der Kardinal Riario sein großes, wie Ihr alles genauer vom Bazzotto erfahren werdet. Ich aber werde sie mit jenem Genuß und jener Genugtuung betrachten, mit der ich alle Werke von Euch sehe und mit Lob erhebe, indem mir noch von keinem anderen schönere und tiefere Empfindung, noch von besserer Ausführung zu Gesicht gekommen sind.

Faßt unterdes Mut, bedient Euch Eurer gewohnten Weisheit und seid überzeugt, daß ich Eure Bekümmernisse so wie meine eigenen empfinde.

Fahrt fort, mich zu lieben, wie ich Euch von ganzem Herzen liebe. Immer Euch zu Diensten, Euer vielverpflichteter

Raffael Sanzio.

Wir wissen: Raffael ist Baumeister von St. Peter. Er ist Leiter der römischen Ausgrabungen. (Ganz Rom erwartet von ihm, daß er die Stadt der Antoninen wieder ans Tageslicht heraufbeschwört. Er überwacht Festlichkeiten und Theateraufführungen, versorgt Marc Anton mit Zeichnungen und Ideen zu Stichen, weist Dürer die Hand, studiert den Vitruv, nimmt Messungen an antiken Bauwerken vor. Als Architekt ist er tätig, ja auch als Plastiker. Der Papst hetzt ihn von Auftrag zu Auftrag, die Kardinäle wollen Bilder, römische und auswärtige Fürsten reißen sich um Werke seines Namens. Schier die wichtigste, sicher die schwierigste Aufgabe, die der Gesandte des Herzogs von Ferrara in Rom zu erfüllen hat, ist ein Gemälde für seinen Herrn

von Raffael zu erlangen, nein – nur einmal die Gelegenheit zu erhaschen, ein Wort über die Angelegenheit mit dem Meister zu sprechen.

Aber wo sind die Zeiten, da Raffael seine Werke selbst durchführen konnte? Es ist schon viel, wenn er für die Bestellungen die Kartons liefert und einige Hauptpartien (z. B. Kopf und Hände eines Porträtierten) selbst malt, oft gehen unter seinem Namen Bilder aus seiner Werkstatt, für die er nicht einmal die Zeichnungen gemacht hat. Da sind die Pennis, die Giovannis da Udine, die Giulio Romanos, die Timoteo Vitis, die Dossos, die Perinos del Vaga, denen er überläßt, was er nur immer ihnen überlassen kann, ja noch mehr. In den Stanzen malen sie, in den Loggien, in der Farnesina in seinem Namen. Nach Vasari hätte Penni einen großen Teil der Kartons für die berühmten in Brüssel von Peter van Aelst gewebten Teppiche gemacht. Kein Wunder, daß dieser Betrieb unwürdige Werke zeitigt, die Raffaels Namen kompromittieren und seinen Feinden willkommenen Anlaß bieten, ihn und seine Kunst herabzusetzen. Wie fällt Sebastiano del Piombo, der

zu Michelangelo übergegangen ist, über die Arbeiten Raffaels für Franz I. her: die Figuren (auf der „Heiligen Familie“ und auf dem „Heiligen Michael“) sehen aus, als wären sie im Rauch gewesen oder wie von glänzendem Stahl.

Michelangelo kann keinen einzigen Gehilfen gebrauchen, Raffael Dutzende. Der Drang nach Persönlichkeit ist bei dem einen übermächtig, die Bereitwilligkeit zur Entpersönlichung bei dem anderen grenzenlos.

Raffael hat nie Manifestationen seiner Individualität angestrebt, sondern nur Gestaltungen des Zeitgeistes, dessen Deuter und Verkündiger er war. Er wäre sicher auch ohne Hände ein großer Maler gewesen, denn er verstand es, die Hände anderer seiner künstlerischen Anschauung dienstbar zu machen. Er ist das überindividuelle, lebenspendende Zentrum eines künstlerischen Wirkens, das nicht nur seinen Namen trägt, sondern auch zutiefst seine Tat ist, obgleich es von fremden Händen getätigt wurde.

Am 24. März 1520 schloß Raffael einen Vertrag zwecks Ankauf eines Bauplatzes, auf dem er ein großes Künst-

lerheim errichten wollte; dreizehn Tage später, am 6. April, dem Karfreitag, gegen 10 Uhr abends, raffte ihn der Tod hinweg. Er war unter der Bürde seiner Aufgaben plötzlich zusammengebrochen. Aus der Fülle des Lebens schied er, 37 Jahre alt, nach kurzer Krankheit, „am letzten Tage der Malerei".

Die Bestürzung der Mitwelt über seinen Tod war allgemein. Die Ueberlieferung will, daß der Papst nach Anhören der Trauerbotschaft, die ihn „mit maßlosem Kummer" erfüllte, die heiligsprechenden Worte gesagt habe: Ora pro nobis. Wunderzeichen, wie beim Tode Christi, sollen die Sterbestunde des Meisters begleitet haben. Sein letztes Werk, die Transfiguration, noch unvollendet, wurde zu Häupten des Sarges aufgestellt. Im Pantheon wurde er bestattet. Bembo schrieb seine Grabschrift:

Der hier ist Raffael! Wie einst dem Freund zu erliegen
Schaudert die Mutter des Alls, tot mit dem Toten zu sein.

DIE KLASSISCHE KUNST

EPOCHE UND PERSÖNLICHKEIT

Wie alles vom menschlichen Geiste jemals Gedachte, alles von menschlicher Hand in oft unerklärlichem Triebe Umgebildete und Geformte wiederum nur menschlich ist und den Ursprung aus seinem Schöpfer niemals und nirgends zu leugnen vermag, so ist auch die bildende Kunst — ja klarer vielleicht und harmonischer als irgend sonst ein Gebilde des menschlichen Ingeniums — das vollkommenste Symbol jener unfaßbaren Durchdringung körperlicher und geistiger Elemente, die in steter Erneuerung begriffen, den Willen einer unbekannten Kraft zum Ausdruck bringen. Von einzelnen Individuen geschaffen, die selbst als zeitlich begrenzte Existenzen im allgemeinen Strom von Werden und Vergehen wieder verschwunden sind, bilden diese Symbole eine pseudogenetische Reihe, die im zeitlosen Nebeneinander dauernd in die Materie projizierte Aeußerungen eines Gesetzes umfaßt, das einst in den zeitlich sich ablösenden Generationen selbst

lebendig wirkte. Es sind daher zwei Impulse, die im Werke des Künstlers sich auswirken, Kraftströme, die sich einerseits in der Person des Schaffenden immer wieder vereinigen, andererseits aber im Werke als bleibende Objektivierung ihrer momentanen Wesenheit erscheinen und ins Lebendige zurückwirken: Persönlichkeit und Epoche.

Von diesen beiden wichtigsten Voraussetzungen künstlerischen Wirkens wird die eine: Wesen und Ursprung des schöpferischen Genius der objektiven historischen Betrachtung immer mehr oder weniger unzugänglich bleiben. Die Erkenntnis dieser inkommensurablen Größe wird im Allgemeinen umso mangelhafter und subjektiver sein, je mehr wir gezwungen sind, unsere eigene Zeit zu verlassen und uns in vergangene Epochen zu verlieren, mit denen uns keine Gemeinschaft des Erlebens mehr verbindet. Es wiegt in diesem Falle vielleicht nicht so schwer, daß die Quellen, je weiter wir zurück schreiten, desto spärlicher und trüber zu fließen pflegen oder, daß die Entwicklung der Kunst, die seit dem frühen Mittelalter

von der objektiven Darstellung der physischen und metaphysischen Welt zum Subjektivismus unserer Zeit fortschritt, in der Vergangenheit schon bei den Zeitgenossen das Interesse am Schöpfer zurücktreten ließ hinter dem Werk, indem sie die Persönlichkeit in das Allgemeinere des „Kunstwollens" aufzugehen zwang. Viel wesentlicher ist es, daß wir auf längstvergangene Perioden der Menschheitsgeschichte rückschauend oft überhaupt nicht mehr imstande sind, das Wirken und die Eigenheit des Einzelnen noch wahrzunehmen. Wie die Linien eines Gebirges im Zurückweichen sich immer mehr zu großen und einheitlichen Konturen zusammenschließen, während die individuellen Formen der einzelnen Berge, die besonderen Farben der Gesteine und Wälder verschwinden und sich in den allgemein charakteristischen Duktus und in die Bläue des Gebirgszuges auflösen, so können wir auch in den Werken vergangener Menschheitsepochen – und je weiter sie zurückliegen umso mehr – meist nur noch die allgemeinen Züge ihres Wollens wahrnehmen, indes die Eigenheit der schöpferischen Geister für uns,

soferne wir nicht Dichter sein wollen, mehr oder weniger vollständig in den nun übermächtig hervortretenden Formen der Zeit aufgegangen sind.

Alle diese Vorbehalte müßten indes einer Erkenntnis der schöpferischen Persönlichkeit Raffaels längst nicht mehr in ihrer vollen Strenge hinderlich im Wege stehen. Der Zeit, in die seine Wirksamkeit fällt, wird mit Recht die Geburt unserer eigenen modernen Weltanschauung zugeschrieben und wir wissen, daß sie wie alles Individuelle, so auch die Persönlichkeit des Künstlers über alles schätzte und bewunderte. Uebersieht man aber, was an authentischen oder doch wenigstens glaubwürdigen Nachrichten über das Erdenwallen Raffaels vorhanden ist, dann wird man immer wieder darob erstaunt sein, wie sehr sich schon für die folgende Generation das Leben Raffaels im nebelhaften Mythos verliert. Ganz anders als die eigenwillige und charaktervolle Persönlichkeit Michelangelos, an dessen Leben sich doch wahrlich Anekdotisches und Legendenhaftes genug geheftet hat, bleibt der Mensch und der Künstler Raffael auch nach

Ueberwindung nazarenischer Sentimentalitäten durch ein kritischer veranlagtes Geschlecht dauernd im hoffnungslosen Dämmerlicht gefangen. Vergebens tritt man, da nun schon die Quellen versagen, an das Werk heran in der Hoffnung, hier, in den Zügen seiner Hand, den unmittelbaren Ausdruck psychischen Ringens, die Spuren dramatischer Konflikte, den ewigen Kampf mit der Materie zu finden. Trotzdem wir wissen, daß auch ihm kaum ein Bild im ersten Wurf entstand, sondern vielmehr jede Gestalt seiner figurenreichen Schöpfungen das Resultat wohlüberlegtester Vorstudien war, scheint doch fast alles, was er gemalt, in müheloser Selbstverständlichkeit geschaffen und in die einzig gültigen Formen unbedingter Notwendigkeit gebracht. Man muß immer wieder an Michelangelo denken, um das Charakteristische im Schaffen Raffaels zu begreifen. Wären uns nur einige Figuren der Medicäerkapelle, ein Sklave, ein Kopf, ja nur eine Hand des großen Florentiners erhalten geblieben, wir wüßten doch unendlich mehr von ihm, als von seinem Rivalen, der uns stets wieder in der ewig gleichen Schönheit seiner Welt

entschwindet. Bei Michelangelo ist alles Werden, ewiger und hoffnungsloser Kampf mit der Materie. Gewalt steht gegen Gewalt, und aus dem Gleichgewicht von Druck und Gegendruck, das hier in Stein erstarrt, spricht immer wieder der nie gebeugte Trotz des Elements, das sich zwar fesseln, aber nimmer überwinden läßt. Hier ist alles ewig, ebenso durch die übermenschliche Größe des Konfliktes, wie durch die erhabene Tragik eines Titanen, dessen Kraft der verbissene Widerstand des Marmors für immer bezeugen wird. Wie anders Raffael! Wie ferne liegt es ihm, die Objektivierung seiner Ideen der spröden Materie aufzuzwingen. Niemals erscheint er als Kämpfer. Niemals vergißt er die Grenzen, in die sich die Natur, wenn man ihr schmeichelt, willig binden läßt. Er streitet nicht mit der erbitterten und hoffnungslosen Wut eines Giganten gegen das Gesetz, er unterwirft sich ihm und will nichts als sein einsichtsvoller Verkünder sein. Darum lieben ihn die Natur und die Elemente und fügen sich seiner leichten Hand, wohin er sie auch führt. Darum verliehen sie ihm ohne Neid, was sie dem

trotzigen Fordern des Andern immer wieder versagten: die endliche Vollendung. Das Opfer aber, das er dafür den Genien der Kunst darbringen mußte, ein Opfer, das ihm wohl leicht fiel, da er von Natur dazu bestimmt war es darzubringen, war die Hingabe seiner Persönlichkeit.

Raffael und sein Werk sind Eins, sie sind schlechthin identisch. Zweifellos empfinden wir richtig, wenn wir in der vollkommenen Harmonie seiner Meisterwerke das schöne Gleichgewicht seiner Seele sich wiederspiegeln sehen und doch, was erblicken wir wieder anderes als die unpersönlichen Harmonien einer schönen Welt, die über die Antike hinaus die Weihe einer transzendenten Geistigkeit erhalten hat. Dieses Streben nach Harmonie, nach Erkenntnis der allgemein und ewig giltigen Gesetze der Schönheit, die über den Menschen stehen, war, wenn man von der einsamen Gestalt Michelangelos absieht, der italienischen Kunst jener Zeit gemeinsam, aber allein in Raffael restlos erfüllt. Immer wirkten auf ihn nur die verstreuten, in einer überindividuellen Sphäre ewigen Seins

verklärten Offenbarungen einer Schönheit, die sein für alles Große empfänglicher Genius zu neuen und vollkommenen Harmonien verband.

Um die neue Gesinnung zu verstehen, die seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts sich allenthalben Bahn brach, und ihren reinsten künstlerischen Ausdruck in den reifen Werken eines Fra Bartolomeo, eines Lionardo, eines Bramante und eines Raffael fand, muß man wenigstens einen kurzen Blick auf die Entwicklung der abendländischen Welt- und Kunstanschauung der vorhergehenden Jahrhunderte werfen. Das Christentum oder besser, die Erschließung einer bisher unbekannten überirdischen Welt, brachte in der Bewertung des sittlichen Daseins einen vollständigen Umschwung, der für immer eine tiefe, unüberbrückbare Kluft zwischen der Welt der Antike und allen folgenden Zeiten aufgerissen hat. Eine Zeit lang schien es, als ob die Kunst zu einem ungeheuren Komplex von Verkörperungen abstrakter Begriffe würde, die den Gesetzen einer transzendenten Welt, der sie angehörten, unterworfen war. Unter dem unerbittlichen

Diktate des Geistes verwandelten sich die sichtbaren Formen der Natur und die überkommenen Ideale der Antike in eine expressive Bilderschrift, deren gewaltiger und ekstatischer Gehalt von der Grösse der unbedingten Herrschaft des Jenseitsgedankens dieser Zeit Zeugnis ablegt. Erst allmählich öffneten sich die Augen des mittelalterlichen Menschen wieder den Erscheinungen irdischer Umwelt, erst allmählich begann man wieder zu begreifen, daß auch die sinnliche Welt als Schöpfung Gottes nicht ganz und gar der Herrschaft des Bösen unterworfen sein mußte, und daß auch sie in ihrer Zeitlichkeit ihren Tribut zur Verherrlichung des unendlichen und ewig-göttlichen Prinzips beisteuern konnte. Und in dem Maße, als sich die Bande einer ausschließlich auf die civitas dei gerichteten Erlösungssehnsucht lockerten, hielt die sinnliche Natur ihren Einzug in die Kunst des italienischen Mittelalters. Giotto malte seine Fresken in der Arena zu Padua und brachte wieder Körperlichkeit und die Freude am lebenden und dramatischen Geschehen in die Kunst. Langsam und in natürlicher

Folge der neuerwachten Freude am menschlichen Körper begann man auch wieder die Schönheit des klassischen Altertums zu empfinden, und der in seiner unbegreiflichen Genialität frühreife und einsame Vorläufer Niccolo Pisano fand ganz intuitiv aus den letzten Strahlen der ersterbenden Antike den Glanz des klassischen Gedankens wieder. Es ist, als ob Italien aus einem schweren Traum erwachte, allmählich die nie ganz erstorbene und in der Rasse des südlichen Volkes begründete Freude an der schönen und idealen Form plastischer Gestaltung wieder zurück gewänne, als ob der eingeborene Sinn tektonischer Empfindung wieder neu auflebte, nachdem er so lange unter den gotischen Formen verborgen geschlummert hatte. Während aber die mittleren und kleinen Geister, berauscht durch die in fast unerschöpflicher Fülle auf sie hereinströmenden Sensationen des Auges, alle Hände voll zu tun hatten, diesen neuen Eindrücken bis in die zartesten Details nachzugehen, erhob sich in den großen Meistern des beginnenden Quattrocentos der Sinn für eine ideale Monumentalität, aus dem lang-

sam ein Kanon erhabener Gestalten des christlichen Bilderkreises erstand, der bereits in Masaccio und Donatello die Größe der klassischen Auffassung ahnen ließ.

Alle im Quattrocento noch unausgeglichenen Strömungen und Richtungen begannen sich gegen Ende des Jahrhunderts zu klären und zu sammeln. Man wurde beruhigter, gemessener im Tonfall und ernster in der Gebärde. Ein gewisses Gefühl für die Verantwortung, nur Bedeutendes in großen Linien zu sagen, wurde allenthalben rege und begann die sorglose Freude am schwatzhaften Schildern und Erzählen zu verdrängen. Bei Perugino, der am Eingang der neuen Zeit steht, ist dieser Umschwung schon deutlich zu verspüren. Seine Vision des Heiligen Bernhard in München zeigt den Grundton einer ernsten, feierlich getragenen Stimmung, wie sie noch kurz vorher kaum zu finden war. (Man vergleiche das gleichgegenständliche Bild Filippino Lippis in der Badia.) Wenn auch der Engel mit der Lilie links sich noch etwas apathisch gelangweilt an einen Pfeiler

lehnt, als ginge ihn der ganze Vorgang nichts an, und damit in eine echt quattrocenteske Unart verfällt, so ist doch sonst alles vermieden, was die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung abziehen könnte. Diese aber spielt sich in gehaltener Feierlichkeit in einem tiefgewölbten Raum ab, dessen einfache und strenge Formen sehr gegen die lustigen Säulen- und Bogenspielereien der Frührenaissance abstechen. Die Landschaft, in die man hinaus sieht, ist weit und ernst. Mit dieser Klärung und Monumentalisierung aller Darstellungsformen beginnt die Epoche der klassischen Kunst in Italien, die nur als Ausdruck jener wunderbaren Ausgleichung ruhigen Schwebens und zeitweiligen Verlöschens der Gegensätze verstanden werden kann, die das geistige Leben unter den Pontifikaten Julius II. und Leo X. auszeichneten. Eine Vergeistigung der weltlichen und eine Verweltlichung der geistigen Interessen war eingetreten und die Peterskirche Bramantes, die die antiken Formen in den Dienst des Christentums stellte, kann als Symbol dieser Aussöhnung angesehen werden. Schon unter

Sixtus IV. war eine Annäherung zwischen Humanismus und Christentum erfolgt. Seither war man eifrig bemüht, die Identität der Lehren Christis und Platos nachzuweisen und so die Versöhnung zwischen Himmel und Erde, Theologie und Wissenschaft herbeizuführen. Das Papsttum war mit Julius II. eine weltliche Macht geworden, ohne seine Rechte als geistiger Lenker der Seelen Europas aufzugeben; man war nun genötigt, zuzugestehen, „daß die Tugend ohne Macht lächerlich ist, daß der römische Papst ohne das Erbgut der Kirche nur einen Knecht der Könige und Fürsten vorstellt."

Die römischen Bilder und Fresken Raffaels sind der vollkommenste Ausdruck dieser Ausbalanzierung aller Strömungen, die in seiner Kunst, in der Vergeistigung der körperlichen Schönheit und in der Verkörperung der höchsten und subtilsten Geheimnisse sinnliche Formen gewann. In den Fresken der Vatikanischen Stanzen scheint sich – vom Formalen aus gesehen – Raffael im Anschluß an die Bestrebungen und Resultate Lionardos und Michelangelos zum

ersten Male die Aufgabe gestellt zu haben, bedeutende Ansammlungen von Gestalten so zu komponieren, daß bei voller Aufrechterhaltung, ja Betonung des Plastischen, bei klarer Auffassung der einzelnen Figuren und Gruppen die einhüllende und zugleich verbindende Wirkung des Räumlichen Mediums, aus dem der Körper geboren wird, voll in Erscheinung tritt. Wie neu dieses Beginnen war, zeigt schon ein Blick auf die Art, wie noch seine unmittelbaren Vorgänger das Verhältnis zwischen Körper und Raum aufzufassen pflegten. Perugino gibt in seiner „Schlüsselüberreichung“ die äußerste und klarste Ausbildung des quattrocentistischen Systems, deren äußerliches und streng schematisches Wesen ein Vergleich mit der Architektur des 15. Jahrhunderts besonders deutlich macht. Grundlage der Komposition ist die Einteilung in drei scharf begrenzte und voneinander geschiedene Kulissen: das breite und massive Band der Vordergrundsfiguren, die bedeutend schmälere und schwächere Zone der Gruppe im Mittelgrund und die Architekturen des Hintergrundes. Alle drei Abschnitte

sind verbunden durch das dünne, abgeteilte Lineament des Fußbodens, das hier die Rolle der Pfeiler an den Palastfassaden spielt. Im Wesentlichen also dieselben Prinzipien, die auch für die Wand der Frührenaissance gelten. Die Disputà Raffaels zeigt zwar ebenfalls noch deutlich die alte Dreiteilung als Grundlage der Komposition. Aber wie groß sind die Veränderungen, die sowohl in der Form der einzelnen Zonen, als auch in der inneren Ausbildung und im Zusammenhang der einzelnen Schichten untereinander beobachtet werden können. Auch hier wird ein Vergleich mit der gleichzeitigen Architektur das Wesen der neuen Komposition klarer erkennen lassen. Nehmen wir als Vergleichsobjekt den Tempietto Bramantes, den kleinen Rundtempel bei San Pietro in Montorio in Rom, in dem sich das architektonische Ideal der Hochrenaissance am klarsten verkörpert. Die Dreiteilung springt in der Gliederung von Untergeschoß, Tambour und Kuppel deutlich ins Auge. Ihr entspricht im Bilde die Einteilung in die Zone der um die Monstranze versammelten Andächtigen auf

Erden, den Halbkreis der Heiligen und in die Gruppe von Christus mit Maria und Johannes, sowie Gott Vater darüber. Man beachte, wie sich auch die Verhältnisse und Formen der Zonen überraschend genau entsprechen: der massige Unterbau der auf der Erde weilenden Menschen (Untergeschoß), die schmälere Zone der Heiligen (Tambour) und schließlich die Gruppe mit Christus, deren kuppelartige Formen noch durch den Lichtschein dahinter betont wird, während Gott Vater den der Laterne entsprechenden Abschnitt bildet. Wie beim Tempietto der Tambour, so folgt auch in der Disputà der Kreis der Heiligen in einfacherer, aber korrespondierender Gliederung dem Halbkreis, den die Versammlung auf Erden bildete. Man könnte auch sagen, die Komposition der Disputà entspricht dem Schema, das man erhalten würde, wenn man in die durch einen Querschnitt in der Achse der Kuppel losgetrennte Schale von St. Peter hineinblicken könnte.

Der wesentlichste Unterschied gegenüber der vorklassischen Zeit liegt aber in der veränderten Auf-

gabe, die nun die einzelnen Faktoren des kompositionellen Ausdrucks im Zusammenhang des Ganzen zu erfüllen haben. Bei Perugino ist der Hauptvorgang, die Schlüsselübergabe, zwar in die Mitte gestellt, aber die übrigen Elemente der Komposition bewahren einen verhältnismäßig hohen Grad von Selbständigkeit. Die drei Zonen sind ihrerseits nur durch die perspektivische Anordnung verbunden, während sowohl gegenständlich wie formal kein ausdrücklicher Zusammenhang besteht. Der Zentralbau im Hintergrund betont zwar die Hauptszene, aber er ordnet sich ihr nicht unter, sondern bewahrt sein volles Maß an Eigenexistenz als Dominante zwischen den beiden Triumphbogen. Bei Raffael hat das einzelne Element seine Selbständigkeit vollkommen verloren und dient nun mit seiner gesamten Potenz dem zentralen Gedanken. Allerdings wird es bald klar, daß auch die Disputà noch erhebliche Verbindungen zur vorklassischen Zeit enthält. Die geistige Einheit des Zentrums, nämlich die dreieinige Gottheit, ist zwar vorhanden, aber sie erscheint noch für die beiden

Hauptzonen in verschiedener Gestalt. Im Himmel der Heiligen ist es die lebendige Anschauung Gottes, während auf Erden die Hostie in der Monstranz als Mittelpunkt die Wesenheit Gottes vertritt. Indes spinnen sich schon erkennbare Fäden auch zwischen diesen geistig geeinten, aber formal getrennten Komplexen in der Vision des Bischofs rechts, in der nach aufwärts weisenden Handbewegung des stehenden Mannes neben dem Altar und schließlich in der vermittelnden Stellung des Heiligen Geistes. Innerhalb der einzelnen Zonen aber gibt es keine Gestalt, die in ihrer Existenz nicht fest an den Mittelpunkt geknüpft, die nicht in jedem Detail ihrer Bewegung nur im Hinblick auf das Wunder im Zentrum verständlich wäre. Und diese Verbindung umfaßt die ganze Wesenheit jeder einzelnen Gestalt, Geist und Körper in gleich ausschließlicher Weise. So wie sich einzelne Gestalten zu Gruppen bilden, so schließen sich wieder die Gruppen in höherem Sinne zusammen zur Einheit der Gesamtbewegung, die in das Wunder der Transsubstitation mündet.

In den monumentalen Werken der römischen Zeit, zu denen vor allem noch die Teppichentwürfe gezählt werden müssen, vollendet sich für die Kunst Italiens jene Annäherung und Wesensgleichheit mit der Antike, die nicht in der Uebernahme einzelner Motive und Antiquitäten bestand, wie sie ja schon das vergangene Jahrhundert kannte, sondern in der umfassenden Vereinigung aller Elemente der modernen Weltanschauung in der Einheit der alten klassischen Idee. In der Antike war es der menschliche Körper und das ihm entsprechende Element der statischen Architektur, die an sich und in den Beziehungen ihrer vom Raum isolierten Existenzen die Harmonien des ewigen und ausgeglichenen Seins erreichten. Das Weltbild des beginnenden Cinquecento war weit von der rein körperlichen Auffassung der Griechen entfernt. Der Dualismus des Christentums hatte den Wert des individuellen Daseins vermindert und den Gedanken der von Gott gewollten Einheit des Weltalls entwickelt. Daneben hatten die Wissenschaften begonnen, die Beziehungen der früher

isoliert aufgefaßten Erscheinungen zueinander aufzudecken; sie begannen allmählich den einheitlichen Begriff des Kosmos festzustellen und seine Erklärung als kompliziertes Ineinandergreifen von Gesetzen zu suchen, die auf wenige allgemeine Prinzipien zurückzuführen waren. Die Freude am Sinnlichen war dementsprechend unendlich gewachsen und bildete nun eine Art Gegengewicht zu den seit dem Mittelalter etwas verblaßten Vorstellungen und Forderungen der übernatürlichen Bestimmung des Menschen.

Wie die geistige Verfassung des Julischen und Leonischen Zeitalters durch den Einfluß der Antike wohl modifiziert und gefördert, aber nicht erst hervorgerufen war, so ist auch die klassische Kunst der Hochrenaissance durchaus autochton italienischen Ursprungs. Und wenn man trotzdem deutlich empfindet, daß die Voraussetzungen dieser Zeit letzten Endes doch zu Phidias und dem 5. Jahrhundert zurückführen, so ist keineswegs das Beispiel der meist hellenistischen oder römischen Funde dafür verantwortlich zu machen. Weit wesentlicher als diese äußer-

lichen Momente, die eher als Folgeerscheinung denn als bestimmender Entwicklungsfaktor der Renaissance aufzufassen sind, ist das imanente Erbe der klassischen Gesinnung, das in der italienischen Kunst trotz aller Stürme und Völkermischungen, trotz aller Angriffe und zeitweiliger Ueberdeckungen durch den gotischen Transzendentalismus niemals erstorben war. Nach der Apperzeption des Begriffes vom unendlichen Raum war es die italienische Kunst, die zuerst die abstrakte Erkenntnis in die Formen des natürlichen Symbols zu kleiden versuchte, und wenn fortan der Körper nur im räumlichen Ambiente verstanden wurde, so verlor er, wie die Entwicklung des italienischen Barocks zeigt, doch niemals seine Stellung als wesentlicher Gegenstand des künstlerischen Interesses, niemals mußte er im Süden wie im späten Barock jenseits der Alpen seine Rechte an den unendlichen Raum abtreten.

Wenn wir daher von einer Wiedergeburt der Antike in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts sprechen, so ist diese Auffassung nur zum Teil richtig.

Wiedergeboren ist nur das Gesetz, aber nicht im äußerlichen oder bewußt intellektuellen Zurückgreifen auf die Ideen der griechischen Blütezeit – das wäre Klassizismus –, sondern als notwendige und folgerichtige Phase einer eigenen von selbst wieder zur klassischen Auffassung der Welt führenden Entwicklung. Neu aber – oder besser – erweitert, ist der Kreis der Elemente, die sich den Bestimmungen der alten Gesetze fügen und durch sie zu Bestandteilen einer harmonischen Durchdringung von Körper und Raum, sinnlicher Anschauung und transzendenter Vorstellung zusammengeschlossen werden, die der Kunst jener Zeit den Charakter des Ewig-Glücklichseins verleiht.

In der Perikleischen Zeit war die klassische Idee auf die Erkenntnis vom harmonischen und gesetzmäßigen Aufbau des menschlichen Körpers, der als Maß aller Dinge das allgemeine körperliche Prinzip darstellte, beschränkt geblieben. Polyklet suchte die Schönheit in den Maßen und Verhältnissen der einzelnen Körperteile zu ergründen. Fügte man auch

die Figuren zu Gruppen, wie in den Giebeln der Tempel, so blieb doch die Selbständigkeit des Einzelnen in hohem Maße gewahrt, sein formales Verständnis zumindest beruhte zum überwiegendsten Teil in sich selbst und wurde nicht ausschließlich durch die Beziehungen zu den übrigen Teilen der Komposition bedingt. Der Körper suchte noch keine Verbindung zum Raum, der seine Souveränität gemindert, die klare Linie des Umrisses zerstört, die Flächen aufgelockert und ihrer absoluten Bestimmtheit beraubt hätte. Innerhalb der körperlichen Grenzen suchte man die ausgewogenen Verhältnisse einer klaren und ebenmäßigen Schönheit, vor allem im berechneten Kontrapost der Glieder zu finden. Im tragenden Prinzip der Beine, im lastenden des Rumpfes, in der Ausbalanzierung durch die Aktion der Arme und im Dirigierenden des Hauptes, waren die Hauptzüge einer architektonisch plastischen Gesetzmäßigkeit gegeben, die den Körper aus dem Strome des rastlos dahineilenden Lebens in die Sphäre unveränderlichen Seins erhob.

In der Kunst der Hochrenaissance ist aus der körperlichen Symphonie der Griechen ein Zusammenwirken und -Klingen von Körper und Raum unter der alle Teile der Komposition durchströmenden Kraft eines Gedankens geworden. Wie nun in der Architektur des beginnenden Cinquecentos die einzelnen Glieder ihre relativ bedeutende Selbständigkeit zugunsten der Gesamtidee aufgegeben haben, so hat auch in der Malerei der menschliche Körper seine Isolierung verlassen und tritt jetzt innerhalb des führenden kompositionellen Gedankens an Stelle der Glieder im körperlichen Mikrokosmos der klassischen griechischen Kunst. Es sind in der klassischen Malerei der Hochrenaissance zwei Reihen von Beziehungen zu unterscheiden, die sich gegenseitig bedingen, vereint wirken und doch wiederum getrennt wahrnehmbar sind: die formale körperlich-räumliche Komposition und die entsprechende, gleichsam darüberschwebende symbolisch-geistige Bedeutung der sinnlich wahrnehmbaren Raum- und Körperverhältnisse.

Bei der Schule von Athen fällt die Notwendigkeit einer scharfen Trennung zwischen zwei Zonen wie im Fresko der Disputà weg. Ein irdischer Vorgang, wenn auch ein fiktiver, wird dargestellt; dies erlaubt eine formal einheitlichere Komposition, trotzdem der dargestellte Vorgang ein Nachlassen der gegenständlichen und geistigen Konzentration auf einen Mittelpunkt bedingt. Die Komposition der Menschengruppen wiederholt hier im Wesentlichen die Anlage der Architektur, vor der und in der sich die Handlung abspielt. Wie der Bau sich in vier mächtige Pfeiler gliedert, die eine unsichtbare Kuppel tragen – das Vorbild ist die Konzeption Bramantes von St. Peter – so zerfällt die Menge der Philosophen und Schüler in vier Hauptgruppen, während der mittlere Raum, wenn man von dem mit Absicht kleiner gebildeten Diogenes absieht, frei bleibt. Im Gegensatz zur Disputà durchzieht eine merkliche Bewegung das Bild, die davon ausgeht, daß das Zentrum nicht mehr ein fixer Punkt ist, wie die Hostie, oder eine ruhig sitzende Gestalt wie Christus. Platon und Aristoteles bewegen

sich vielmehr langsamen Schrittes auf den räumlichen Mittelpunkt der Komposition zu, der sich zwischen den vier Pfeilern der Gruppen befindet. So kommt, wie bei der Sixtinischen Madonna, eine leise Andeutung des Werdens in diese sonst das reine Sein verkörpernde Kunst, eine Entwicklung, die im Heliodorfresko der nächsten Stanze bereits zur Darstellung eines momentanen, in heftiger Bewegung festgehaltnen Ereignisses führt. In den körperlichen und räumlichen Beziehungen steigt in der Schule von Athen alles stufenweise von den Ordnungen niederen Grades zu den nächsthöheren an. Wir nehmen unseren Ausgang von dem demonstrierenden Philosophen der sogenannten Gruppe des Pythagoras (links vorne), dessen Typus auf ein Schema zurückgeht, das besonders in der hellenistischen Zeit für Aphrodite- und Apollonstatuen sehr beliebt war (vgl. S. Reinach, Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine p. 175 Nr. 1359). Aufbau und Ponderation sind natürlich in Rücksicht auf die Rolle der Gestalt als Glied einer Gruppe verändert, doch bleiben diese Veränderungen

in jenen Grenzen, die notwendig waren, um eine gewisse Selbständigkeit der Figur zu behaupten, d. h. die Gestalt trat als noch bestehender Mikrokosmos in den Dienst der universellen Idee, worin sich, nebenbei bemerkt, der Unterschied der Hochrenaissance-Auffassung des kompositionellen Einzelglieds gegenüber dem Barock, das die Einzelexistenz vollständig zugunsten der übergeordneten Idee vernichtet, in charakteristischer Weise kundgibt. Dasselbe Prinzip gilt für die ganze Gruppe. Wie innerhalb der Figur die Harmonie der Glieder wirkt, so kommt in der Gruppe das ebenmäßige, auf den gleichen, aber in den Raum transponierten Gesetzen beruhende Verhältnis von Anordnung und Gestus der einzelnen Körper zur Geltung. Und wie die Gestalt des demonstrierenden Philosophen ein einziger bestimmender Zug durchläuft, dem sich der Ausdruck der einzelnen Glieder unterordnet, so fügt sich dieser Zug wieder dem Aufbau der Gruppe, der im sitzenden Pythagoras sein tonangebendes Zentrum besitzt. Die Gruppe selbst aber erscheint, vorerst rein formal betrachtet, zwar wieder

an sich selbständig und abgeschlossen, tritt aber als Ganzes doch wieder in responsierende Beziehung zur symmetrisch angeordneten Versammlung der Geometer rechts vorne, wie auch ihre Nebenbeziehung zur sogenannten Gruppe der Grammatiker in dem Verhältnis der Geometer zu den Astrologen wiederklingt. Diesem System im Vordergrunde entspricht eine ähnliche Gruppenbildung im Hintergrunde (Sokrates mit seinen Schülern und die Physiker), mit der es sich nun zum Grundsystem der ganzen Komposition zusammenschließt, die wir schon früher mit vier quadratisch angeordneten Pfeilern verglichen haben. In dieses feste System treten nun zwischen zwei Reihen von Schülern das Paar der Philosophenfürsten ein, als Zentrum keinem Gliede der übrigen Komposition besonders entsprechend und eben deshalb sie alle beherrschend. Mit dem gleichen Aufbau und den entsprechenden Verhältnissen antwortet die Architektur. Aus einzelnen Risaliten und Nischen, geschmückt mit Statuen und Reliefs ohne selbständige Bedeutung, setzen sich die vier mächtigen Pfeiler

zusammen. Je zwei Pfeiler, gegenübergestellt und durch eine Tonne verbunden, wiederholen architektonisch einerseits das System der Geometer- und Musikergruppen vorne, andererseits der Sokratesgruppe und der Physiker hinten, während die beiden anderen im Bilde unsichtbaren Tonnenbögen der Verbindung der beiden eben erwähnten Gruppensysteme entsprechen. Wie die Kuppel nur in den Ansätzen sichtbar ist und nur geahnt werden kann, so sind auch Platon und Aristoteles erst im Begriffe, jenem Punkte der figuralen Komposition zuzuschreiten, der ihr inmitten der vier Hauptgruppen entspricht. Mit der im Fresko festgehaltenen Stellung der beiden Philosophen aber korrespondiert, wie schon erwähnt, jener Bogen, der über ihnen im Hintergrunde der Architektur sichtbar wird. Die Symetrie der einzelnen Kompositionselemente und -Gruppen ist natürlich nur in den großen Linien erkennbar und durch zahlreiche Züge unterbrochen, die einen trockenen Schematismus nicht aufkommen lassen. Teilweise in diesem Sinne sind u. a. auch die beiden Diagonalen zu bewerten, von denen

die eine von dem meditierenden, auf einen Werkblock sich aufstützenden Mann links über den Diogenes zur Gruppe der Physiker führt, während die andere, durch die Längsachse des Diogenes bezeichnet, die Geometer mit der Schar um Sokrates verbindet. Gleichzeitig aber verhindert diese Versteifung als sekundäres Verbindungssystem ein Auseinanderfallen der vier Hauptgruppen. In der Frührenaissance lagerten sich die einzelnen Kompositionselemente und -Gruppen reihenweise um einen Mittelpunkt oder mehrere Zentren, nun aber ist der zentrale Gedanke vollkommen ausgereift und hat die losen Glieder in ein organisches System stufenweise aufgebauter Ordnungen vereinigt, ohne jedoch – und das unterscheidet ihn vom Barock – die klare tektonische Grundlage des Aufbaus zu verlassen.

Dem Formalen, im klassischen Sinne ausponderierten Aufbau entspricht die geistige Gliederung des Bildes in allen Einzelheiten. Es ist hier nicht der Ort, den zahlreichen Deutungsversuchen, die sich mit den Personen und Zusammenhängen des Freskos beschäftigt haben, nachzugehen. Auch ohne genauere Bestim-

mung der einzelnen Figuren sieht man deutlich, wie in den Gruppen alles innere Leben von ihrem geistigen Mittelpunkte, dem dozierenden Gelehrten, abhängt, wie sich im gewaltigen System der Philosophie die einzelnen Gruppen der Wissenschaften zusammenschließen, während die geistigen Potenzen der größten Denker, Platon und Aristoteles, alle Disziplinen beherrschen. Disputierend und von den inneren Gesichten ihrer Ideen erfüllt, streben die beiden Philosophen den letzten Zielen der Erkenntnis zu. Symbolisch bringt in den abstrakten Formen der Architektur der Kuppelbau, in dessen Inneres wir hineinblicken, nochmals den Vergleich des philosophischen Baus zum Ausdruck: auf den Eckpfeilern der grundlegenden Wissenschaften erhebt sich als abschließende Kuppel die Vollendung wissenschaftlichen Strebens, nicht sichtbar, aber in ihrer Herrlichkeit geahnt. Erreicht sind die Grenzen irdischer Erkenntnismöglichkeit, bei der Gnade des Heiligen Geistes steht es für den Gläubigen, auch die letzten Geheimnisse der Welt in der Dreieinigkeit Gottes zu schauen (Disputà).

Wie die späteren Werke Michelangelos die Bewegtheit des 17. Jahrhunderts – vorerst noch in den Grenzen einer gewaltigen Persönlichkeit gehalten – vorausahnen lassen, so enthält auch die Komposition des Heliodor-Freskos schon die Keime einer kommenden Zeit, ohne aber die allgemeine Sphäre des klassischen Kunstwollens zu überschreiten. Der Hauptvorgang, die Niederwerfung Heliodors durch den himmlischen Reiter, ist in die äußerste rechte Ecke des Segments gerückt und wird durch eine diagonale Achse, die nach links zum Säulenkletterer ansteigt, gehalten. Im Gegensatze zum Barock aber, beherrscht die Diagonale noch nicht die gesamte Komposition, da einerseits die Heliodorgruppe nicht nur an der eben erwähnten Diagonale hängt, sondern auch in der Gruppe der Weiber und des Papstes links ihre normale, dem klassischen Empfinden Genüge tuende Responsion findet, andererseits auch die Gesamtanlage des Bildes noch im klassisch symmetrischen Aufbau der Architektur verharrt, die an der Bewegung keinen Anteil nimmt, sondern vielmehr ihr direkt widerspricht. Dadurch wird das

Außergewöhnliche des Vorgangs charakterisiert, der im Gegensatz zur geweihten und unantastbaren Ruhe des Heiligtums steht, einer Ruhe, die, momentan durch den Frevler verletzt, durch das Wunder wieder hergestellt werden soll. So wird die Heftigkeit der Bewegung wieder in den Rahmen des ruhigen Seins gestellt. Die Ausgeglichenheit der beiden Elemente wird letzten Endes nicht gestört, und wie die Bewegung der Strafszene durch die statische Ruhe des Baues und des ahnungslosen betenden Priesters, so wird die Ruhe des Gotteshauses durch den Gegensatz des tumultuarischen Vorganges nur noch verstärkt. Es bleibt daher auch hier das klassische System der Ausbalanzierung der Kräfte gewahrt, ja, es erhebt sich zur äußersten Grenze seiner Möglichkeiten, die bei Michelangelo oft schon zugunsten der Bewegung überschritten wird.

Den Gipfelpunkt seiner Kunst aber, und damit die reinste und vollkommenste Lösung der klassischen Formung abendländisch christlicher Weltauffassung, erreicht Raffael in der Sixtinischen Madonna. Hier ist das fast unmöglich Scheinende vollbracht: das klas-

sisch sinnliche Prinzip wird zum Mittel der Darstellung des Unendlichen. Was Rembrandt unter Preisgabe körperlicher und farbiger Schönheit durch die religiöse Durchgeistigung der Erscheinungen, durch die Verknüpfung des singulär anschaulichen Daseins mit dem Religiösen (Simmel) erreicht, vollbringt Raffael, indem er die volle, zum allgemein Schönen typisierte Erscheinung zum Ausdruck des religiös Unendlichen werden läßt. Nach beiden Seiten ist hier Höchstes gegeben. Die körperliche Schönheit, im ersten Moment faßbar scheinend, wird, je länger wir das Bild betrachten, immer mehr zur unerschöpflichen, unergründlichen Tiefe, in der alles beschlossen ist, was den Menschen, über seine zeitliche Existenz hinaus, mit den letzten Gründen alles Seins verbindet. Wie weit ist diese Madonna von den lieblichen Müttern der Florentiner Zeit entfernt! Wie schön und furchtbar zugleich ist sie in ihrer Erhabenheit über alles Menschliche! Ihre Augen sehen nichts, der Blick ist nach innen gerichtet und trägt den Abglanz jener übermenschlichen und unbewegten Glückseligkeit, die sie

als Trägerin Gottes erfüllen muß. Das Kind in ihren Armen ist auch nicht mehr das schelmische unartige Bübchen von ehedem. Alles Kindliche ist nunmehr die Erinnerung an das Erlösungswerk des Messias, ein Symbol seiner Menschwerdung gleichsam, das seine Göttlichkeit nicht mehr beeinträchtigt. Er ist Gott, der auch die Mutter nur als Werkzeug seines göttlichen Willens kennt, nicht mehr der gütige und vergebende Heiland, sondern jener unerbittliche Richter über Gutes und Böses, der mit der durchdringenden Schärfe seines Blickes das verborgenste Geheimnis des menschlichen Herzens erkennt.

Alles was Raffael später schuf, reicht an die Geschlossenheit und innere Vollendung dieses Bildes, an die wunderbare Vereinigung höchster sinnlicher Schönheit und tiefster religiöser Vergeistigung nicht mehr heran. In der Darstellung der Verklärung Christi auf dem Berge Tabor trägt zwar auch das letzte Bild Raffaels jene Merkmale einer fast übermenschlichen Anschauung transzendenter Begriffe in den Formen irdischer Schönheit. Aber in der Gesamtheit des Wer-

kes fehlt jene wunderbare Harmonie, die jede Einzelheit des Dresdner Bildes in die Vollendung des Ganzen bindet. Wir wissen nicht, was von der unteren Hälfte des Bildes noch Raffael zuzuschreiben ist. Es fehlt der Ausdruck innerer Notwendigkeit, trotz aller Vollendung der einzelnen Figur. Die Gesten wirken stellenweise theatralisch. Man merkt zu sehr die Absicht, die schönen Linien der Bewegung, die plastische Rundung des Körpers zu zeigen. Es ist etwas Posenhaftes in der Haltung einzelner Gestalten, etwas unklar Gehäuftes in der Komposition, das die Nähe des Manierismus ankündigt. Ist hier noch Raffael oder überdeckt schon die Hand des geschickten Schülers die Züge des toten Meisters? Zeigen sich hier die Grenzen, die zu erkennen ihm ein allezeit gütiges Schicksal erspart hat? Wir wissen es nicht. Was wir wissen, ist, daß die Natur, „die große Mutter des Alls“ (wie sie seine Grabschrift nennt), ihm auch im Tode das Beste gab, was sie zu verleihen hatte, da sie ihn auf der Höhe des Lebens und des Ruhmes zurückrief. Ohne die Melancholie des auflösenden Alters kennen wir ihn und

sein Werk. In ewiger Jugend führt er nun sein zweites Leben in unserer Mitte, das, wie ein Zeitgenosse bei seinem Tode schrieb, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe sagen werden, ewige Dauer haben wird.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

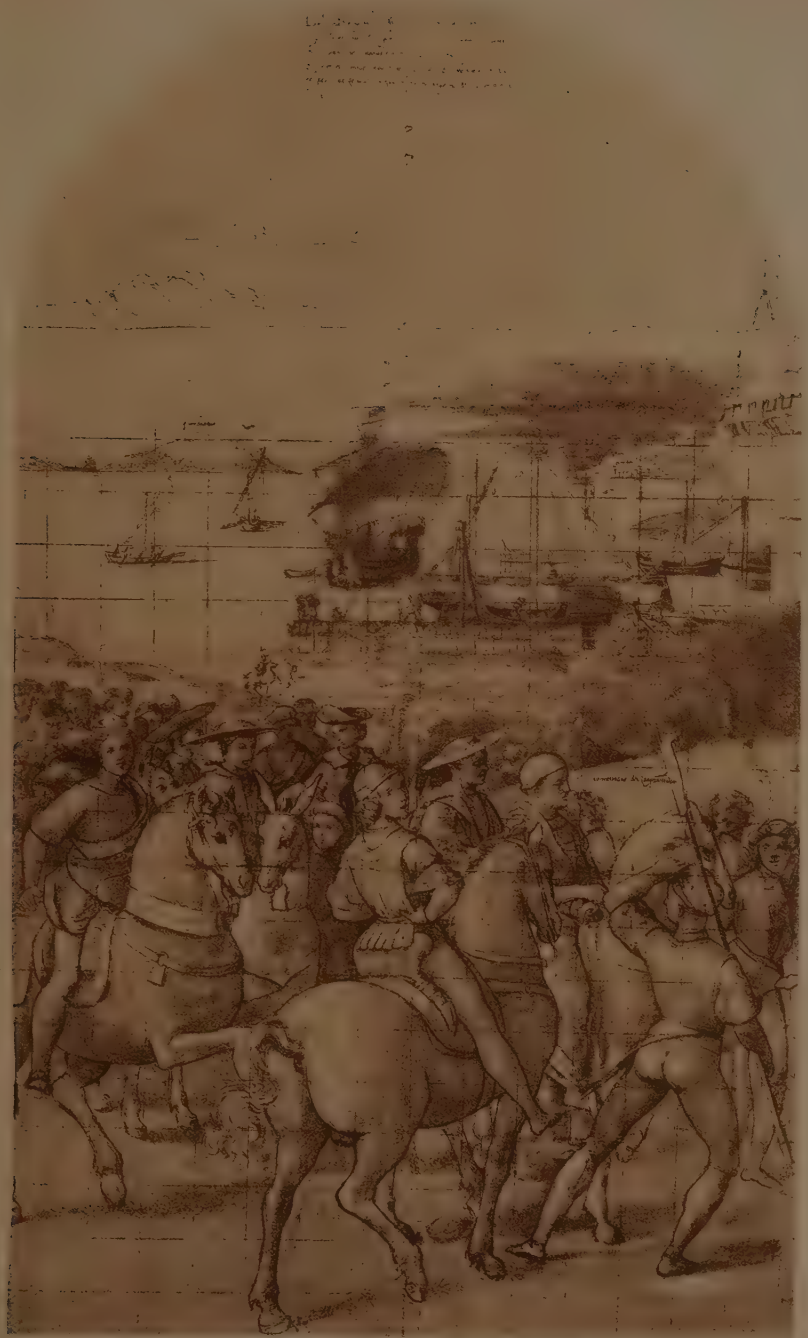
1. *Madonna mit Granatapfel, Albertina, Wien*
2. *Der hl. Georg mit dem Schwerte, Uffizien, Florenz*
3. *Die Anbetung der Könige, Stockholm*
4. *Auszug des Aeneas Silvius z. Baseler Konzil, Uffizien, Florenz*
5. *Studie zu vier Reitern und einem laufenden Krieger, Uffizien, Florenz*
6. *Ein Fahnenträger, Venedig*
7. *Bildnis einer jungen Frau vor einem Fenster, Louvre, Paris*
8. *Drei Köpfe (Homer, Dante, Vergil), Windsor*
9. *Ambrosius und Petrus Lombardi, Albertina, Wien*
10. *Studie zur Schule von Athen, Mailand*
11. *Madonna, Montpellier*
12. *Der Prophet Daniel mit Engeln, Florenz*
13. *Die Phrygische Sybille, Oxford*
14. *Vier Studien zur Madonna, British Museum, London*
15. *Köpfe und Hände der Apostel Johannes und Petrus, Oxford*
16. *Die hl. Familie, Lille*
17. *Kampf zwischen einem Reiter und zwei Fußsoldaten, Akademie, Venedig*
18. *Nackte knieende Frau mit erhobenem linkem Arm, Hatsworth*
19. *Jugendliche Heilige, British Museum, London*
20. *Bildnis eines fünfzehnjährigen Knaben, (wahrscheinlich Selbstbildnis), Oxford*

MADONNA MIT GRANATAPFEL WIEN, ALBERTINA

DER HL. GEORG MIT DEM SCHWERT

Die Anbetung der Könige

Stockholm

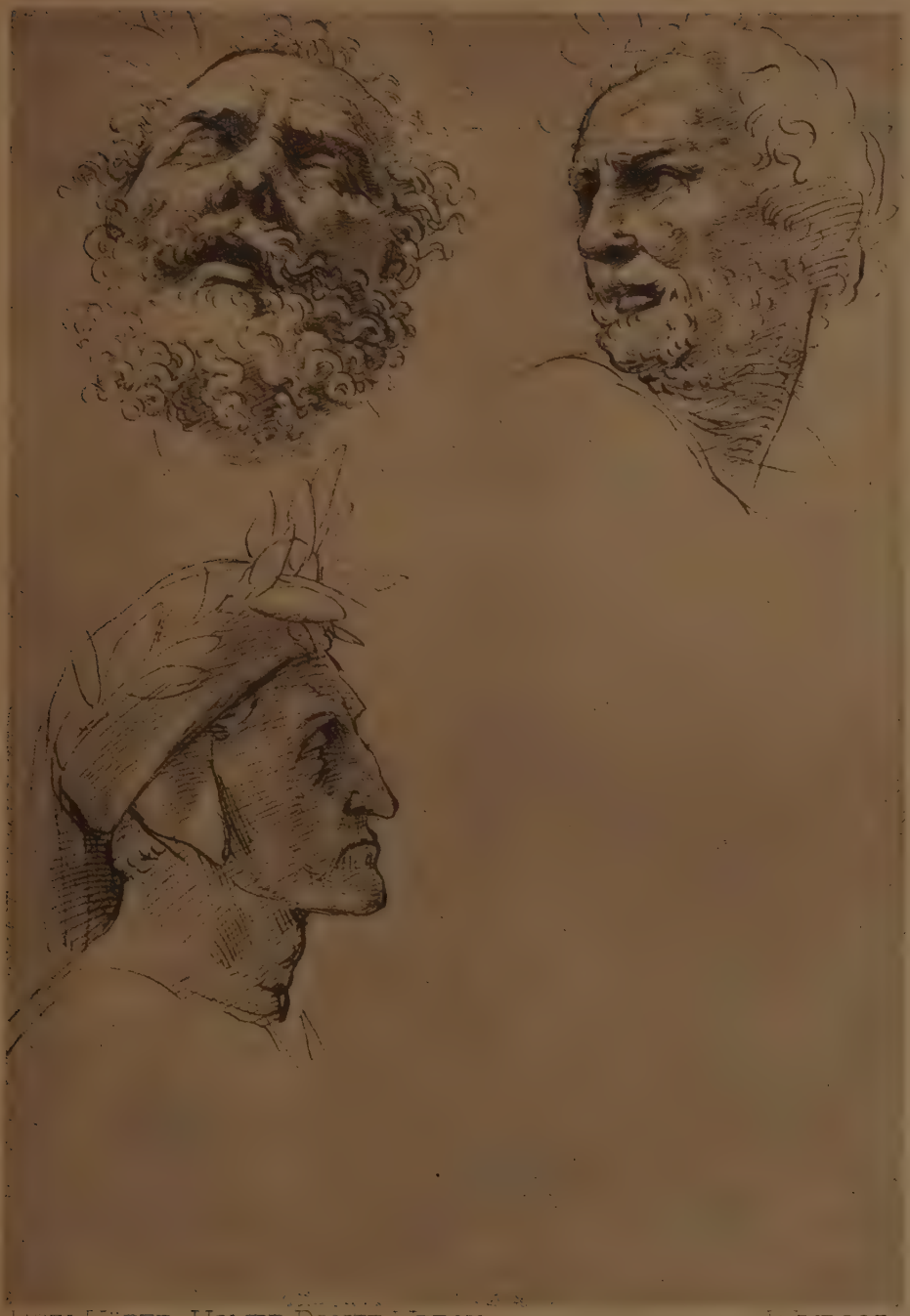


Auszug des Aeneas Sylvius zum Baseler Conzil

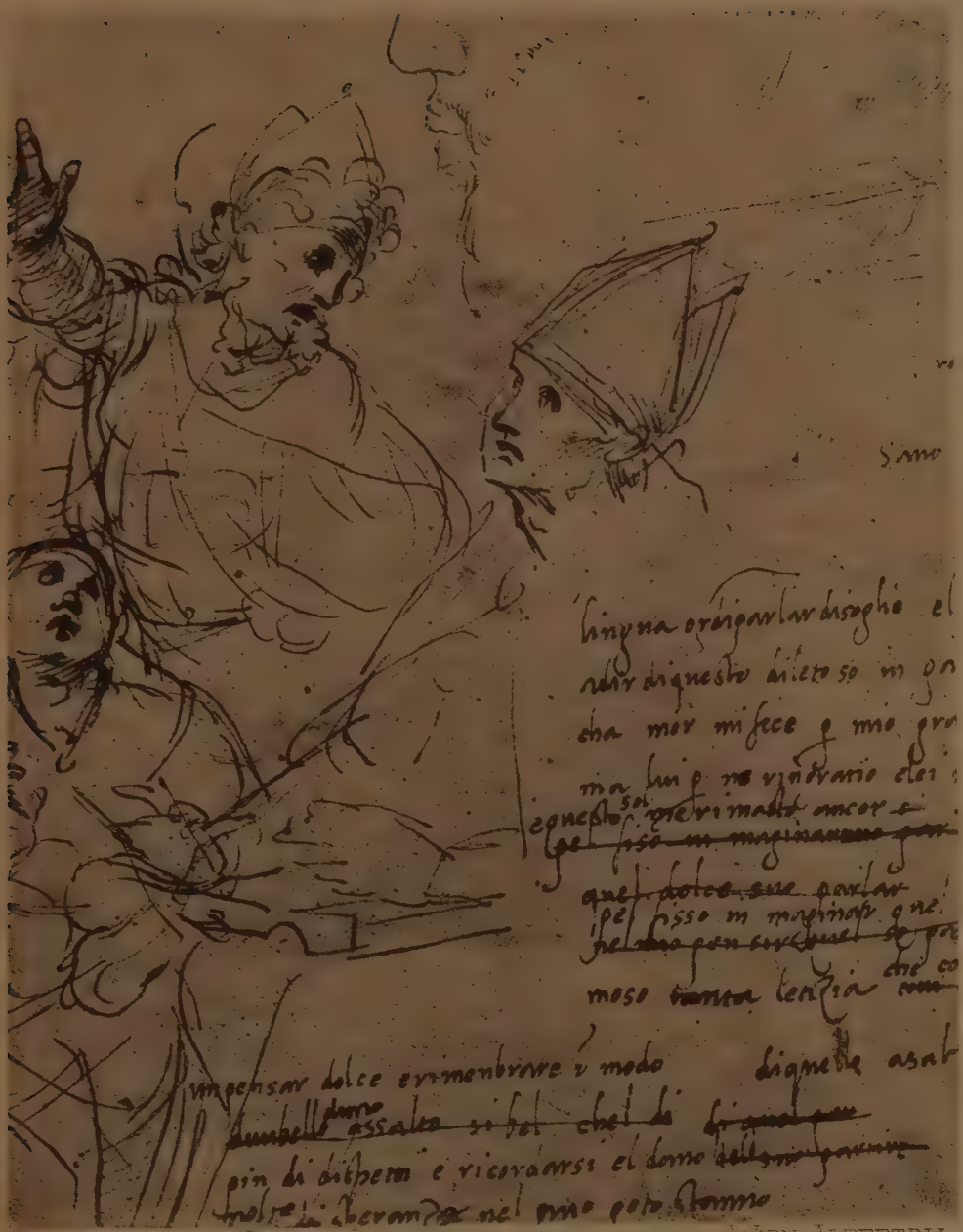
Florenz, Uffizien

AGER VENEDIG

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU VOR EINEM FENSTER — PARIS, LOUVRE



Drei Köpfe: Homer, Dante, Vergil — Windsor

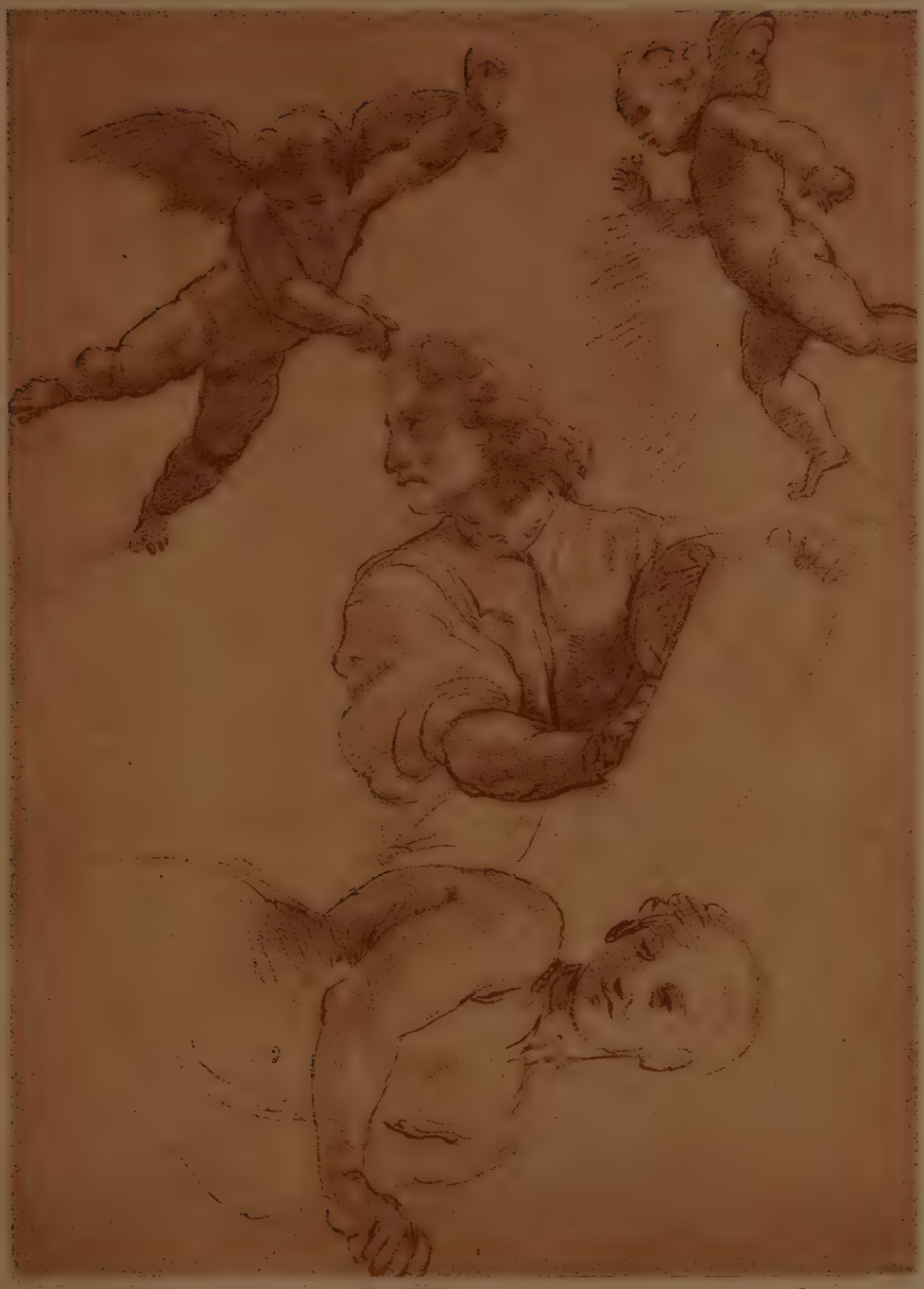


AMBROSIUS IN. PETRUS LOMBARDI WIEN. ALBERTINA

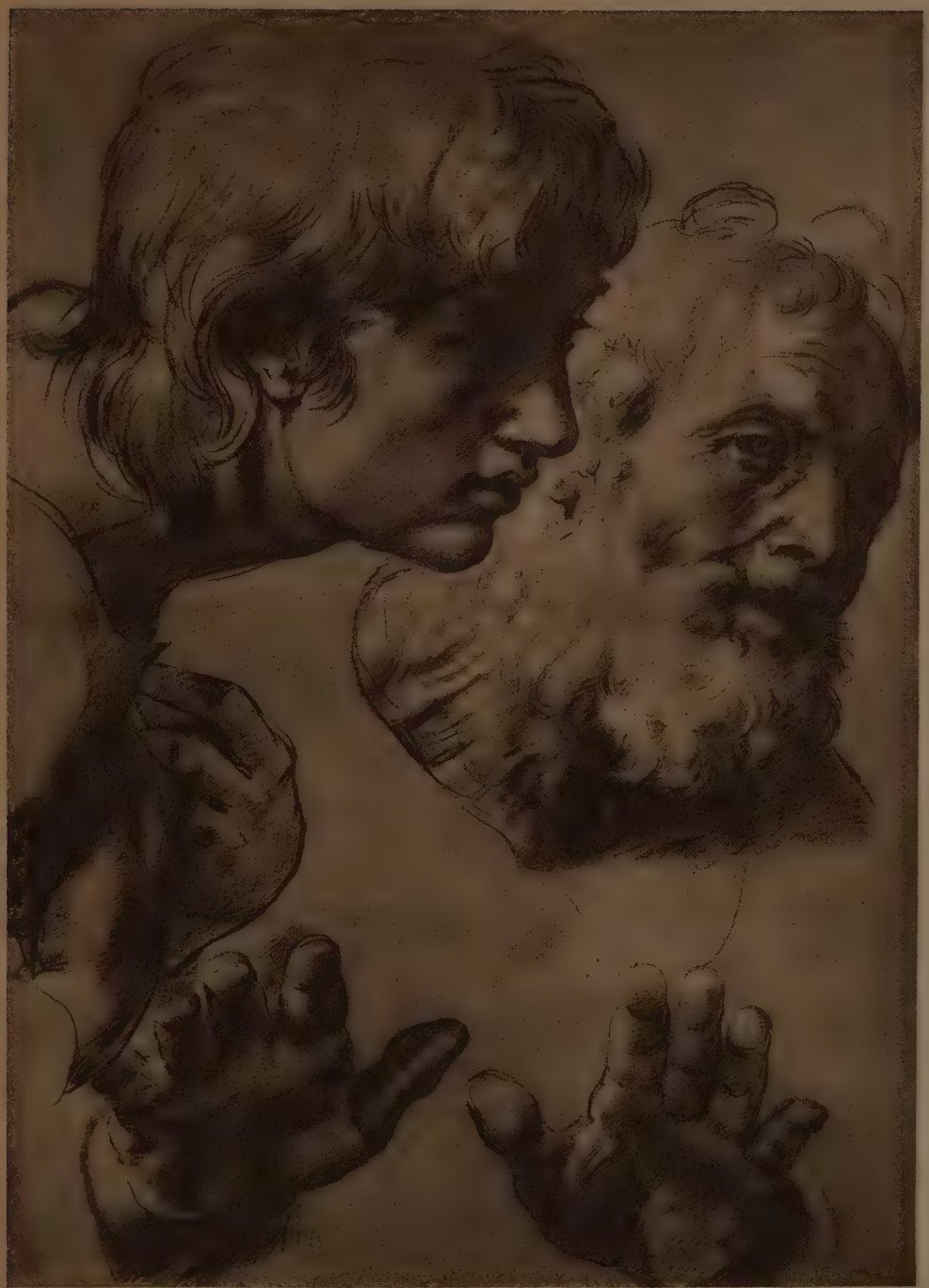
Studie zur Schule von Athen — Mailand

MADONNA

MONTPELLIER



VIER STUDIEN FÜR MADONNA — LONDON BRITISH MUSEUM



KÖPFE UND HÄNDE DER APOSTEL JOHANNIS UND PETRUS · OXFORD

LILLE

[illegible] BRITISH MUSEUM

270506

ST. PETER'S COLLEGE LIBRARY
3 6980 00053 0296

270506

ND 623 .R2 Z33 1924
Zahn, Leopold, 1890-
Raffael von Urbino

/ Leopold Zahn.
e Verlagsanstalt,
plates : ill. ; 32

I. Title

NJJStP 19 NOV 88 6760400 STPApo